



**Daniel Ribas de
Almeida**

**Retratos de Família
A Identidade Nacional e a Violência em João Canijo**



**Daniel Ribas de
Almeida**

**Retratos de Família
A Identidade Nacional e a Violência em João Canijo**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Estudos Culturais, realizada sob a orientação científica da Doutora Carolin Overhoff Ferreira, Professora da Universidade Federal de São Paulo e da Doutora Maria Manuel Baptista, Professora do Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro.

Apoio financeiro do POPH - QREN -
Tipologia 4.1 - Formação Avançada,
comparticipado pelo Fundo Social
Europeu e por fundos nacionais do
MCTES.

Para a Mónica.
Para os meus pais.
Para o João.

o júri

Presidente

Reitor da Universidade de Aveiro

Doutor Albertino José Ribeiro Gonçalves

Professor Associado com Agregação do Instituto de Ciências Sociais da Universidade do Minho

Doutor Abílio Hernandez Cardoso

Professor Associado Aposentado da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

Doutor Anthony David Barker

Professor Associado da Universidade de Aveiro

Doutora Maria Manuel Rocha Teixeira Baptista

Professora Auxiliar com Agregação da Universidade de Aveiro (Coorientadora)

Doutor António Manuel Dias Costa Valente

Professor Auxiliar da Universidade de Aveiro

Doutora Carolin Overhoff Ferreira

Professora Adjunta da Universidade Federal de S. Paulo – Brasil (Orientadora)

Doutora Olinda Margareth Charone

Professora Adjunta da Universidade Federal de Belém do Pará – Brasil

agradecimentos

Uma tese só é possível com uma cumplicidade próxima entre discípulo e mestre. As minhas orientadoras foram inexcedíveis nessa função. Nesse sentido, este trabalho deve-se também à incansável e dedicada supervisão da Prof. Doutora Carolin Overhoff Ferreira. Desde há cerca de uma década e meia que tenho o privilégio de participar numa discussão comum sobre cinema e não poderia ser hoje quem sou sem esse debate. Muito obrigado pelo caminho percorrido e pela amizade sincera. A Prof. Doutora Maria Manuel Baptista permitiu que esta tese fosse possível e as suas reflexões – nas aulas ou em conversas privadas – foram essenciais para o desenvolvimento deste percurso. A sua liderança do Programa Doutoral é também um exemplo para o futuro. O rigor académico de ambas é o objetivo que irei sempre perseguir. Uma palavra final para a Prof. Doutora Dália Dias, que num momento inicial me iluminou com ideias produtivas.

Do percurso de escrita da tese, resultou a fundação da AIM – Associação de Investigadores da Imagem em Movimento. À nossa equipa devo uma parte boa da minha vida. Aprendi que a vontade de conhecimento, partilha e debate é essencial à academia portuguesa. Nestes caminhos de investigação, cruzei-me com outras pessoas que me ajudaram de diversas formas. Agradeço por isso ao Jorge Palinhos, ao Iván Villarnea, à Ana Soares, ao Pedro Flores, à Adriana Martins, à Sara Vidal Maia, aos meus colegas da EsACT-IPB (Cláudia Costa, Inês Barbedo, Rui Pedro Lopes, Luís Pires e Rogério Gomes) e à primeira turma do Programa Doutoral. Um agradecimento especial também à Susana Viegas que fez uma leitura atenta de uma primeira versão desta tese.

Não posso deixar de destacar alguns amigos. A Bárbara Barroso, a companheira mais antiga deste percurso (desde 1997!) e com quem aprendi muito. O Tiago Baptista e o Paulo Granja, em diferentes momentos, debateram comigo muitas ideias e as nossas conversas foram sempre revitalizadoras. E, de forma especial, o Paulo Cunha, cuja parceria criativa me acompanhou quase todos os dias, sempre com respostas às dúvidas, tanto académicas como existenciais. A ele devo muito daquilo que sei sobre cinema português e sobre a amizade. Também não posso deixar de agradecer ao Curtas Vila do Conde e aos seus diretores, pelos diálogos que tivemos e pelo privilégio de partilhar, com eles, a organização do festival.

Institucionalmente, gostaria de agradecer à equipa do ANIM – Arquivo Nacional das Imagens em Movimento e à Midas Filmes (Marta Fernandes). O apoio do Instituto Politécnico de Bragança foi imprescindível, possibilitando uma bolsa sabática (PROTEC) de três semestres, sem a qual não conseguiria ter avançado na escrita da dissertação. Agradeço também à Fundação para a Ciência e Tecnologia, cuja bolsa foi o arranque decisivo para o meu percurso.

Não poderia terminar a lista sem fazer um agradecimento especial ao João Canijo. Aprendi muito sobre cinema nas nossas imensas conversas, mas conheci também um pouco mais do seu olhar sobre a sociedade portuguesa. Esses encontros, que decorrem desde um dia longínquo de 2001, fazem-me acreditar que ele é um dos grandes cineastas do cinema português.

Um último agradecimento é devido aos meus pais, ao seu afeto, à sua liberdade e à sua biblioteca; ao meu irmão, João, que é incrivelmente obstinado em saber mais e um exemplo a seguir; e à Mónica, companheira de todos estes momentos, e cuja paciência me faz perceber que o futuro começa agora. Um dia, seremos dois velhinhos juntos numa sala de cinema.

palavras-chave

identidade nacional, cinema português, João Canijo, violência, salazarismo, tragédia, realismo, melodrama

resumo

Esta dissertação pretende analisar a obra de João Canijo e a sua relação com as representações da identidade nacional. Para isso, socorre-se de uma revisão bibliográfica sobre a identidade cultural portuguesa, em diversas dimensões (histórica, literária e antropológica), ressaltando, sobretudo, a importância da ideologia salazarista e a tensão identitária da situação atual. Num segundo momento, este trabalho preocupa-se com a história do cinema português, desde os anos 60, procurando estabelecer paradigmas e mudanças, sobretudo na relação com o imaginário português. Na terceira parte, a dissertação ensaia uma análise a oito longas-metragens do realizador, propondo a ideia de uma dramaturgia da violência, através de uma intertextualidade com a tragédia grega e o melodrama cinematográfico, que pretende dar conta de um imaginário português contemporâneo, que se baseia numa sociedade patriarcal e na sua violência. Nesse sentido, argumenta-se a importância de conceitos como a “não-inscrição”, de José Gil, ou o recalado, de Eduardo Lourenço, para a compreensão dos filmes. Num último momento, esta análise percorre o debate do realismo no cinema, através do prisma das mudanças contemporâneas sugeridas pela obra do cineasta, em que se destaca uma hibridez entre elementos ficcionais e documentais. Sugere-se, finalmente, uma dramaturgia da violência nos filmes de João Canijo que procura rever o imaginário existente no que diz respeito à identidade portuguesa e às suas representações culturais.

keywords

national identity, Portuguese cinema, João Canijo, violence, salazarism, tragedy, realism, melodrama

abstract

This dissertation intends to examine the films of João Canijo and their ties to representations of national identity. For that purpose, we did a review of literature on Portuguese cultural identity in its diverse dimensions (historical, literary and anthropological), focusing on the importance of Salazar's ideology and the current identity debates. This work also discusses the history of Portuguese cinema since the 60s, attempting to define paradigms and changes, namely around the Portuguese images. In the third part of this thesis, we try to analyse eight feature films made by the director, proposing the idea of a dramaturgy of violence, through intertextuality with Greek tragedy and film melodrama, which gives a perspective of a representation of contemporary Portugal, based on a patriarchal society and its violence. We argue the importance of concepts such as "non-inscription", by José Gil, or the repressed, by Eduardo Lourenço, to comprehend the films. At last, our analysis debates the issue of realism in cinema, through the prism of contemporary changes suggested by the work of the filmmaker, which fuses fictional and documentary elements. Finally, we suggest a type of dramaturgy of violence in João Canijo's films that try to question the existing images of Portuguese identity and its cultural representations.

Nota prévia: esta dissertação segue o novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990. No entanto, manteve-se a grafia original das citações.

Índice

| | |
|--|------------|
| Introdução | 13 |
| Capítulo 1 – Sobre a questão da identidade nacional na cultura portuguesa | 18 |
| 1.1 A Identidade e os Estudos Culturais | 18 |
| 1.2 A identidade nacional e a nação | 22 |
| 1.3 Discursos sobre a identidade nacional portuguesa: Literatura, História e Antropologia numa perspetiva histórica | 29 |
| 1.3.1 Representações culturais portuguesas: Literatura, História, Antropologia | 31 |
| 1.4 A encruzilhada da história: sintomas do imaginário português do salazarismo aos nossos dias | 43 |
| 1.4.1 Representações culturais do Estado Novo | 44 |
| 1.4.2 Elaboraões contemporâneas das representações culturais: Eduardo Lourenço, José Gil e Boaventura de Sousa Santos | 56 |
| 1.4.2.1 <i>Os imaginários conflituantes</i> | 57 |
| 1.4.2.2 <i>O legado do salazarismo</i> | 61 |
| 1.4.2.3 <i>A mentalidade: o recalcado, a não-inscrição e o medo</i> | 64 |
| 1.4.3 Críticas à imagem mítica: para o aprofundamento dos problemas epistemológicos | 71 |
| 1.5 Uma representação cultural: ilusão, família e violência | 77 |
| Capítulo 2 – Do novo cinema ao cinema contemporâneo: a questão da identidade nacional no cinema português | 88 |
| 2.1 Cinema e identidade nacional: o quadro conceptual do cinema nacional | 89 |
| 2.1.1 Discutindo o nacional do cinema nacional | 96 |
| 2.1.2 Um modelo histórico de cinema nacional: o cinema de arte europeu | 105 |
| 2.1.3 Cinema pós-nacional e Cinema do Mundo | 108 |
| 2.2 A Invenção da Tradição: acerca da afirmação de um cânone no cinema português desde o novo cinema | 114 |

| | |
|--|----------------|
| 2.3 A identidade nacional no cinema português e os seus modos de produção: do cinema artesanal às práticas industriais | 131 |
| 2.4 A identidade nacional do ponto de vista das questões estilísticas: do cinema poesia ao cinema do realismo | 150 |
| 2.5 A identidade nacional no cinema português como temática: obsessões, temas e relações culturais | 162 |
| 2.6 Conclusão: representações culturais no cinema português | 192 |
| Capítulo 3 – A Identidade Nacional nos Filmes de João Canijo | 198 |
| 3.1 Aspetos metodológicos e definição do objeto de estudo | 199 |
| 3.2 A Identidade Nacional nos filmes de João Canijo: a dimensão narrativa | 203 |
| 3.2.1 Um diálogo com o Estado Novo em <i>Fantasia Lusitana</i> | 205 |
| 3.2.2 A organização familiar e a violência nos filmes de ficção de João Canijo: um modelo narrativo | 219 |
| 3.2.2.1 <i>Identities em transição em Três Menos Eu e Filha da Mãe</i> | 225 |
| 3.2.2.2 <i>Família em degradação: de Sapatos Pretos a Sangue do Meu Sangue</i> | 231 |
| 3.2.3 A dramaturgia da violência de Canijo: uma leitura de elementos da tragédia grega e do melodrama americano | 241 |
| 3.2.3.1 <i>A violência enquanto fenómeno cultural</i> | 242 |
| 3.2.3.2 <i>A tragédia grega e o melodrama cinematográfico</i> | 246 |
| 3.2.4 A dramaturgia da violência de Canijo: uma nova proposta | 258 |
| 3.2.4.1 <i>A dramaturgia da violência em Canijo através da tragédia grega e do melodrama americano: um comentário cultural</i> | 258 |
| 3.2.4.2 <i>O paradigma da violência no modelo narrativo dos filmes</i> | 263 |
| 3.2.4.3 <i>O papel do incesto na violência familiar</i> | 270 |
| 3.3 A Identidade Nacional nos filmes de João Canijo: a dimensão estética | 275 |
| 3.3.1 Sobre o realismo no cinema | 276 |
| 3.3.2 Um método de aproximação e investigação | 281 |
| 3.3.2.1 <i>A aproximação aos lugares</i> | 281 |
| 3.3.2.2 <i>A aproximação às personagens</i> | 286 |
| 3.3.3 A identidade nacional através das características estéticas dos filmes | 287 |
| 3.3.3.1 <i>Kitsch, cultura pop e excesso</i> | 288 |
| 3.3.3.2 <i>Um mundo sombrio e excessivo</i> | 294 |

| | |
|--|------------|
| 3.3.3.3 <i>Opressão e claustrofobia na casa de família</i> | 301 |
| 3.3.3.3.1 <i>Outros elementos da mise-en-scène nas casas de família: a televisão</i> | 305 |
| 3.3.3.3.2 <i>Outros elementos da mise-en-scène nas casas de família: as referências religiosas</i> | 310 |
| 3.3.3.4 <i>Um cotidiano banal e simbólico: aspetos documentais e o realismo observacional</i> | 314 |
| 3.3.4 A dramaturgia da violência a partir de um olhar realista | 323 |
| 3.4 Conclusão: João Canijo, um autor português | 327 |
| 3.4.1 Melodrama e realismo no discurso sobre a identidade | 327 |
| 3.4.2 João Canijo no cinema português: a questão da identidade nacional | 332 |
| Bibliografia | 340 |
| Índice de Fotogramas | 358 |

Introdução

“[Na cultura pós-25 de Abril] qualquer coisa de novo parecia desenhar-se em Portugal. Era só falta de memória e, provavelmente graças a ela, uma vez o falso e o verdadeiro pânico passados, voltámos, quase sem transição, se não aos «antigos tempos», aos mesmos caseiros e deliciosos negócios públicos, instituídos pouco a pouco como uma festa permanente”.

Eduardo Lourenço (1999, p. 77)

O cinema, enquanto construtor de imagens e sons, como veremos durante esta dissertação, é um lugar privilegiado para produzir representações nacionais. Aliás, o cinema tem feito parte da discussão sobre o lugar das identidades nacionais desde que nasceu e tem participado ativamente no debate contemporâneo. O imaginário do mundo é também influenciado pelas imagens em movimento, que fazem parte da vida diária dos indivíduos durante o último século.

Desde que iniciámos o percurso de investigação científica que nos interessou o cinema português, enquanto terreno que debate sobre a identidade portuguesa. Sempre sentimos, nesse caminho, que o estudo do cinema contemporâneo é muito aliciante enquanto representação de um mundo que está a ser construído e debatido. Para além do mais, a intuição levava-nos a perceber as mudanças estruturais e subliminares do cinema português das últimas duas décadas. Um assunto que vamos procurar investigar nesta dissertação.

Dentro do panorama do cinema português contemporâneo, a nossa escolha recaiu no cineasta João Canijo. Por um lado, ele é um dos representantes mais importantes da mais recente geração. Por outro, os filmes que realizou durante a última década foram recebidos com atenção crítica e uma profusa presença em festivais internacionais. Além do mais, o seu cinema é marcadamente influenciado por tendências contemporâneas e um enfoque numa narrativa dramática que o afastam de uma certa tradição do cinema português mais facilmente distinguível em realizadores como Pedro Costa e Teresa Villaverde.

Desde o início que consideramos que este interesse pelo cinema português e por João Canijo se deveria cruzar com assuntos pertinentes do mundo contemporâneo,

sobretudo as alterações das dinâmicas sociais promovidas pela crescente globalização, através das trocas comerciais e dos fluxos migratórios, temáticas abordadas pelo cineasta. Além disso, partindo de um lugar nacional – o Portugal contemporâneo – enquanto zona de investigação, é-nos exigido um olhar crítico com o paradoxo temporal do imaginário português. As transformações globais tiveram também um impacto fundamental nesse imaginário e consideramos que a nossa investigação deveria ser colocada no centro desse debate.

Outra das razões para enfrentar o tema, foram as evidentes alusões a um certo retrato de Portugal que o cinema de João Canijo promove. Como iremos ver, a receção crítica, a que já nos referimos, sempre insistiu nessa ideia central. Para além disso, as aparições públicas do realizador reforçaram uma ideia: os seus filmes constroem-se como discursos sobre um país. Era, por isso, importante tentar perceber a dinâmica interna desta filmografia, comparada com as mais recentes formulações teóricas e debates sobre as representações culturais portuguesas. Foi sempre, desde o princípio, notória a relação do pensamento de João Canijo com a história recente de Portugal, desde o salazarismo aos nossos dias. Esse discurso era tão evidente, que, muitas vezes, era verbalizado com uma certa ferocidade contra o país. Por exemplo, quando foi entrevistado depois do lançamento de *Fantasia Lusitana*, respondeu, desta forma, à pergunta “Como é que se sente em Portugal?”:

“Estou a ficar velho, se fosse mais novo continuava a pensar em emigrar. Deixei de ter televisão há dois anos, só vejo filmes à noite e há dez anos que só leio o *El País*. Não saio, sou eremita. O que se passa connosco? Acho que está a resvalar a falta de capacidade e de classe dos políticos portugueses. Apesar de tudo, há uma grande diferença entre o Sócrates e o Guterres. Acho que isto não tem cura. Mas interessa-me muito pouco...” (cit. in Câmara, 2010, p. 9).

Como se pode perceber pelo discurso que transcrevemos, há uma espécie de mal-estar no contexto político e social português, que extravasa mesmo para uma especulação futura: “Isto não tem cura”. Assim, o discurso público de João Canijo foi sempre próximo de um diagnóstico da cultura portuguesa e do que é ser português no tempo contemporâneo. Por exemplo, noutra entrevista, o cineasta alonga-se um pouco mais na caracterização de um carácter português:

“Há uma grande semelhança entre o português e o americano do *midwest* (...): uma semelhança na mitificação por desconhecimento, por ignorância. É uma incapacidade de olhar para si próprio e de olhar para a realidade do português. Isso perdura e vai perdurar e tem tudo a ver com a maneira como persiste a propaganda salazarista” (cit. in Ribas, 2012a, p. 115).

Assim, o discurso público de João Canijo já sinaliza uma vontade de procurar os aspetos caracterizadores da identidade nacional. Apesar deste discurso ter sido analisado, foi abandonado de forma a esta investigação se concentrar, sobretudo, naquilo que estes filmes devolvem enquanto *textos artísticos* que constroem um imaginário cultural.

Houve, neste caminho, algumas pistas teóricas que perseguimos, mas depois abandonamos. Isso aconteceu, principalmente, com a tragédia grega. O realizador também sempre sinalizou a utilização das tragédias gregas como estruturadoras de alguns destes filmes. Poderia ser um caminho possível – uma análise exaustiva e transcultural dos arquétipos gregos para a realidade contemporânea – mas pareceu-nos um desvio da questão essencial desta dissertação: a (des)construção de um imaginário cultural português no conjunto destes filmes. Mantivemos uma referência central das tragédias gregas, mas abandonamos a ideia de comparação exaustiva entre estes diferentes textos.

Assim, procedemos a uma estruturação da dissertação em três capítulos, que nos permitem dialogar entre três eixos essenciais: (1) as representações culturais portuguesas de um ponto de vista histórico; (2) a tradição cultural do cinema português desde os anos 60; (3) a relação entre as representações culturais e a tradição do cinema português com a obra de longa-metragem de João Canijo.

No primeiro capítulo, vamos efetuar a revisão do estado da arte no campo da identidade nacional. Num primeiro momento, acercar-nos-emos da identidade enquanto conceito chave dos Estudos Culturais e do debate mais recente sobre as transformações do conceito nas últimas décadas. Depois, procuraremos estabelecer uma ligação da identidade nacional enquanto uma das identidades a que um sujeito se pode ligar. Tentaremos proceder a uma investigação histórica da identidade nacional e da nação, procurando sinalizar as recentes transformações nas identidades nacionais. De seguida, entraremos na discussão da identidade nacional portuguesa, pesquisando quais foram as representações culturais construídas durante os dois últimos séculos. Finalmente, jogaremos parte importante da nossa leitura teórica ao analisar aquilo que designamos a “encruzilhada da história”, fazendo uma análise às representações culturais do salazarismo e as elaborações

contemporâneas da identidade nacional, a partir de Eduardo Lourenço, José Gil e Boaventura de Sousa Santos. Chegaremos ao final do capítulo esclarecendo uma certa representação cultural, baseada na família, na ilusão e na violência.

No segundo capítulo desta dissertação, pretendemos colocar sob exame o cinema português, ou antes, uma certa tradição do cinema português, que nasceu com as novas vagas dos anos 60. Antes de efetuar esse exame, procederemos à construção de um aparato teórico sobre o cinema nacional, tentando discutir de que forma se pode fechar um *corpus* de filmes nacionais, mas também percebendo como se analisa o *nacional* de um cinema nacional; terminaremos essa introdução, percebendo como os estudos fílmicos contemporâneos falam de novas categorias pós-nacionais. De seguida, traçaremos o panorama histórico do cinema português e da construção de um cânone de obras principais; depois, estruturaremos a pesquisa bibliográfica sobre cinema português e sua relação com a identidade nacional em três campos distintos: os modos de produção (a relação da componente técnica e financeira do cinema português); as questões estilísticas (que tipo de modelo cinematográfico foi dominante); e finalmente, os aspetos temáticos (tentando perceber que tipo de temas e figuras recorrentes atravessaram o cinema português). Este panorama histórico será também estruturado em dois grandes blocos: entre os anos 60 e finais dos anos 80; e o período pós-anos 90. Consideramos que houve alterações graduais entre os dois períodos e que o levantamento bibliográfico efetuado, ajudar-nos-á a perceber essas alterações. Finalmente, num último passo, tentaremos perceber como a teoria entretanto desenvolvida se relaciona com as representações culturais portuguesas cuja revisão apresentamos no primeiro capítulo.

No terceiro capítulo, entraremos em grande plano ao nosso caso de estudo: as oito longas-metragens de João Canijo, produzidas entre 1987 e 2011. O nosso foco essencial é debater a representação da identidade nacional nestes filmes. Mais uma vez, vamos fazer uma divisão estrutural na análise: primeiro uma dimensão narrativa, depois uma dimensão estética. Esta dupla perspetiva orienta o nosso discurso por forma a darmos conta de diversas camadas de interpretação. Iniciaremos o nosso argumento dando conta de um diálogo explícito com o legado salazarista, em *Fantasia Lusitana*. Logo de seguida, pretendemos propor uma centralidade diegética na família e um determinado modelo narrativo que encontramos num núcleo específico dos filmes de ficção. Como corolário da primeira parte desse capítulo, discutiremos aquilo que propomos como a dramaturgia da

violência, em que, sucessivamente, apresentaremos tanto uma análise às representações culturais portuguesas como uma intertextualidade evidente destes filmes com as tradições da tragédia grega e do melodrama americano, ambos adaptados por João Canijo. Na segunda parte deste capítulo, pretendemos dar conta da forma como estes filmes olham para a realidade que filmam, através de uma análise estética. Neste aspeto, pretenderemos dividir a discussão em blocos estruturantes que comunicam com a identidade nacional. Durante toda esta análise, iremos também a dialogar com a complexa questão do *realismo* cinematográfico que, para além de ser um debate histórico nos estudos fílmicos, foi recuperado no cinema contemporâneo. João Canijo é um dos representantes desta nova vaga realista. Não terminaremos o terceiro capítulo, sem uma necessária conclusão desta dissertação, fazendo dialogar tanto as componentes narrativa e estética, como colocar o cineasta no contexto da tradição do cinema português.

A dissertação a que nos abalançamos é um caminho árduo e complexo que pretende dar conta de uma expressão artística. Como tal, deverá sempre levar-se em linha de conta o lugar do analista e a sua subjetividade. Consideramos, no entanto, que as ferramentas que usamos para uma comparação cultural são suficientes para garantir um olhar informado e atento à natureza múltipla e contraditória de uma expressão humana.

Capítulo 1 – Sobre a questão da identidade nacional na cultura portuguesa

1.1 A Identidade e os Estudos Culturais

As últimas décadas, da modernidade tardia, permitiram acelerar novas dinâmicas identitárias. Dessa transformação, surgiu um conjunto de novos estudos que redefiniram o conceito de identidade. De seguida, vamos analisar esses conceitos e essas transformações, de forma a clarificarmos o lugar epistemológico em que nos colocamos. Sabemos que o conceito de identidade convoca demasiados *lugares comuns* e este capítulo pretende esclarecer o debate recente, assim como relacioná-lo com a área científica dos estudos culturais. É essa discussão que pretendemos iniciar.

Para dificultar a nossa tarefa, é necessário compreender que a questão da identidade é uma zona com conhecidos problemas epistemológicos. O lugar onde nos colocamos – os estudos culturais – tem trazido essa discussão para o cerne do entendimento dos sistemas culturais contemporâneos. A questão não é de fácil compreensão, porque precisamente se coloca em dúvida permanente. Ou, como afirma Boaventura de Sousa Santos (2002, p. 119), “a questão da identidade é (...) semifictícia e seminecessária. Para quem a formula, apresenta-se sempre como uma ficção necessária”. Por isso, a identidade cultural pertence a um lugar de intensas lutas culturais, que implicam questões diversas como a memória histórica, a política, a economia ou a sociedade. Os últimos debates têm também sugerido que o lugar do sujeito, na contemporaneidade, perdeu um certo estatuto. Como argumenta o eminente teórico dos estudos culturais, Stuart Hall (1990, 1996, 2001), o lugar da identidade está fragmentado, exposto a uma crise sem precedentes. Parece-nos, deste ponto de vista, ser essencial fazer uma revisão deste debate atual sobre o conceito de identidade para estabelecermos alguns conceitos operativos para o nosso objeto de estudo, bem como uma generalização do panorama epistemológico.

Para entender a identidade enquanto conceito, devemos, necessariamente, ligá-lo ao conceito de diferença. Isto é, a identidade só se constrói a partir da diferença: não faria sentido afirmarmos uma identidade sem supor as categorias negativas daquilo que ela não é. A identidade é, assim, a afirmação de algo – uma positividade – enquanto a diferença pressupõe um contraste pela negatividade: “As afirmações sobre diferença também dependem de uma cadeia, em geral oculta, de declarações negativas sobre (outras)

identidades. Assim como a identidade depende da diferença, a diferença depende da identidade. Identidade e diferença são, pois, inseparáveis” (Silva, T. T. da, 2000, p. 75). Para Tomás Tadeu da Silva, a diferença deve aqui ser entendida como processo, isto é, a identidade e a diferença surgem de um processo de diferenciação produzido nas relações sociais: “[É] preciso considerar a diferença não simplesmente como resultado de um processo, mas como o processo mesmo pelo qual tanto a identidade quanto a diferença (compreendida, aqui, como resultado) são produzidas. Na origem estaria a diferença - compreendida, agora, como ato ou processo de diferenciação” (Silva, T. T. da, 2000, p. 76). É importante, por isso, considerar a identidade e a diferença no contexto de um mundo social e cultural e nas relações produzidas no seu interior. Isto é, elas são continuamente produzidas no devir do tempo e, nesse sentido, nunca podem ser entendidas fora dessa dinâmica contínua de um processo: “A identidade e a diferença têm que ser ativamente produzidas. Elas não são criaturas do mundo natural ou de um mundo transcendental, mas de um mundo cultural e social. Somos nós que as fabricamos, no contexto de relações culturais e sociais. A identidade e a diferença são criações sociais e culturais” (Silva, T. T. da, 2000, p. 76).

Stuart Hall (2001, p. 10) considera possível construir uma visão histórica da identidade que permita entender de que forma o conceito se alterou ao longo do tempo. Para o autor, a identidade, do ponto de vista do sujeito, passou por três fases que dão conta da progressiva alteração nos seus modos de percepção e representação, implicadas, ainda, nas alterações do contexto social das diferentes épocas históricas: a) sujeito do Iluminismo, b) sujeito sociológico e c) sujeito pós-moderno. Segundo o autor, a identidade é cada vez mais fragmentada, sobretudo no capitalismo tardio:

“a identidade torna[-se] (...) uma «celebração móvel»: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam (...). É definida historicamente, e não biologicamente. O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um «eu» coerente” (Hall, 2001, p. 13).

É, por isso, que a “identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia” (Hall, 2001, p. 13). Este novo sujeito, que encerra a crença num “sujeito auto-sustentável”, é o resultado de um conjunto de inquietações em diferentes áreas do

saber: a psicanálise enquanto disciplina com a função histórica de desintegrar o eu cartesiano em múltiplas identidades individuais conflitantes; a investigação arqueológica protagonizada por Michel Foucault que realça a submissão do sujeito às ordens discursivas e disciplinares; ou mesmo a linguística pós-estruturalista que recusa a oposição binária (cf. Hall, 2001, pp. 35–46). A confluência destas diversas investigações, realizadas ao longo do último século, produz um “descentramento do sujeito”, resultando na noção da fragmentação da identidade.

Como vimos, o conceito de diferença é importante para o entendimento da identidade. Para Hall, no contexto de uma profunda revisão pós-estruturalista da linguagem, é necessário convocar o neologismo de Jacques Derrida – a *différance* – por forma a dar conta de que a diferença perdeu o seu sentido binário, carregado de hierarquias de poder, dando lugar a uma contínua procura pelo sentido, aqui exposto como um *traço*, cujo sentido total nunca será alcançado. A *différance* pressupõe um diferimento, um sentido sempre adiado. Este traço, uma espécie de posicionamento de equilíbrio, é sempre contingente (Hall, 1990, pp. 229–230). Sendo a identidade e a diferença um resultado cultural, elas estão dependentes da linguagem, exposta agora como uma estrutura instável: “o processo de significação é fundamentalmente indeterminado, sempre incerto e vacilante (...) [, por isso,] a linguagem é caracterizada pela indeterminação e pela instabilidade” (Silva, T. T. da, 2000, p. 80). A identidade é, assim, como já referimos, entendida sempre “em processo”. É nesse sentido que “em vez de falar da identidade como uma coisa acabada, deveríamos falar de identificação, e vê-la como um processo em andamento” (Hall, 2001, p. 38).

No entanto, não podemos deixar de ter uma posição vigilante, porque, sendo a identidade (e a diferença) um produto das relações sociais, ela é também resultado de fortes relações de poder. Como vimos, afirmar uma identidade é estabelecer uma diferença e isso implica um posicionamento numa hierarquia. Portanto, inclui e exclui, em processos de poder disseminados e invisíveis, que produzem, muitas vezes, aquilo que é classificado como «normal», numa força incontrolável na sociedade: “a força homogeneizadora da identidade normal é diretamente proporcional à sua invisibilidade” (Silva, T. T. da, 2000, p. 83). Daí que afirmar uma identidade nas relações sociais conduza a um processo de normalização, cuja força reside também no facto de se desenvolver de forma subtil e impercetível em direção a uma categorização. Por isso mesmo, a “força da identidade

normal é tal que ela nem sequer é vista como *uma* identidade, mas simplesmente com *a* identidade” (Silva, T. T. da, 2000, p. 83).

Manuel Castells (2010, pp. 7–8) propõe, por isso, uma divisão em três diferentes formas de construir a identidade que refletem as diferentes relações de poder: a legitimadora, a de resistência e a de projeto. Se a primeira se define pelas instituições dominantes, a segunda parte de grupos estigmatizados e marginalizados cuja identidade é construída pela diferença e resistência contra a identidade dominante. No terceiro caso, a identidade de projeto parte de uma identidade de resistência, mas propõe uma alteração da estrutura social, pondo em causa a identidade legitimadora. Assim, o mundo contemporâneo constrói um sentimento de crise e de fluidez identitária que são resultado de diferentes alterações, sobretudo através dos processos que resultam da globalização, que transformam as identidades nacionais:

“As mudanças e transformações globais nas estruturas políticas e económicas no mundo contemporâneo colocam em relevo as questões da identidade e as lutas pela afirmação e manutenção das identidades nacionais e étnicas. Mesmo que o passado que as identidades atuais reconstróem seja, sempre, apenas imaginado, ele proporciona alguma certeza em um clima que é de mudança, fluidez e crescente incerteza. (...) Enquanto, nos anos 70 e 80, a luta política era descrita e teorizada em termos de ideologias em conflito, ela se caracteriza agora, mais provavelmente, pela competição e pelo conflito entre as diferentes identidades, o que tende a reforçar o argumento de que existe uma crise da identidade no mundo contemporâneo” (Woodward, 2000, pp. 24–25).

O sociólogo Zygmunt Bauman, falando sobre este mesmo tempo global, designa-o por “modernidade líquida”, onde as identidades “flutuam no ar”:

“nós, habitantes do líquido mundo moderno, somos diferentes. Buscamos, construímos e mantemos as referências comuns de nossas identidades em movimento - lutando para nos juntarmos aos grupos igualmente móveis e velozes que procuramos, construímos e tentamos manter vivos por um momento, mas não por muito tempo” (Bauman, 2005, pp. 19–22).

Como vimos, a identidade não pode ser entendida como um lugar de permanência. Para além disso, é uma construção a partir de discursos disponíveis. Stuart Hall usa, por isso, o conceito de “sutura” entre “os discursos e as práticas que tentam nos «interpelar»

(...) para que assumamos nossos lugares como os sujeitos sociais de discursos particulares” e, por outro lado, “os processos que produzem subjetividades, que nos constroem como sujeitos aos quais se pode «falar»”. Em suma: “as identidades são (...) pontos de apego temporário às posições-de-sujeito que as práticas discursivas constroem para nós” (Hall, 2000, pp. 111–112). Esta posição-de-sujeito no interior dos discursos é construída através da “articulação”, isto é, o sujeito investe nessa posição, num sentido de uma “identificação” (Hall, 2000, p. 112). Há, assim, um complexo processo em que diferentes identidades interpelam os sujeitos, procurando estabelecer ligações, mesmo que temporárias. Estas identidades são muitas vezes normalizadoras e o seu processo discursivo é, nas práticas sociais, impercetível. O sujeito identifica-se com esse discurso até pela prática da diferença, permitindo determinar contrastes com outras identidades.

Procuramos apresentar aqui o debate acerca da definição da identidade. Ao entender os problemas envolvidos, podemos agora partir para a discussão sobre uma das identidades mais disputadas: a identidade nacional. O sentimento de pertença a uma comunidade nacional é também um campo problemático de criação de diferenças e de negociações de poder. É também um elemento decisivo desta investigação, porque queremos discuti-lo no contexto da obra de João Canijo. Também procuraremos introduzir o conceito de identidade cultural, complicando a identidade nacional numa complexa elaboração de elementos sociais e culturais.

1.2 A identidade nacional e a nação

Vimos, no subcapítulo anterior, a forma como o sujeito dialoga com as identidades, promovendo um processo de identificação. Essa posição-de-sujeito é colocada no mundo através dos discursos, que mais não são do que representações culturais. Ou seja, é pela representação que o sujeito se integra nas significações e nos sistemas simbólicos; é “por meio dos significados produzidos pelas representações que damos sentido à nossa experiência e àquilo que somos” (Woodward, 2000, p. 17). Chegamos, por isso, ao âmago do conceito de identidade *cultural*. Como vimos, para Hall é um discurso construído, em que o sujeito se posiciona por meio da identificação. Ela não tem uma essência e, por isso, surge da memória ou da narrativa histórica:

“As identidades culturais são pontos de identificação, pontos instáveis de identificação ou sutura que são construídos dentro dos discursos da história e da cultura. Não uma essência, mas

um *posicionamento*. Por isso, é necessário haver uma política da identidade, uma política de posicionamento, que não tem nenhuma garantia absoluta numa «lei de origem» transcendental e sem problemas” (Hall, 1990, p. 226).

Neste sentido, a identidade individual é, sempre o resultado de uma representação cultural, o jogo contingente entre diferentes grupos sociais e situações históricas, que permitem uma identificação do sujeito (por processos interiores e, muitas vezes, não conscientes). Esta representação tem um papel determinante no jogo identitário, já que “a representação é um sistema linguístico e cultural: arbitrário, indeterminado e estreitamente ligado a relações de poder” (Silva, T. T. da, 2000, p. 91). Também Boaventura de Sousa Santos acentua esta ideia de identidade cultural como processo de identificação:

“Sabemos hoje que as identidades culturais não são rígidas nem, muito menos, imutáveis. São resultados sempre transitórios e fugazes de processos de identificação. Mesmo as identidades aparentemente mais sólidas, como a de mulher, homem, país africano, país latino-africano ou país europeu, escondem negociações de sentido, jogos de polissemia, choques de temporalidades em constante processo de transformação, responsáveis em última instância pela sucessão de configurações hermenêuticas que de época para época dão corpo e vida a tais identidades. Identidades são, pois, identificações em curso” (Santos, B. de S., 2002, p. 119).

O decorrer do tempo produziu modificações neste sentimento de pertença a uma identidade cultural, misturando-se, a partir de certo momento histórico, com a ideia de cultura nacional, pressupondo uma entidade institucional, o Estado, dotada de poder, que participa nesse diálogo contingente das identidades. Isto é, a identidade cultural surge, sobretudo nos discursos do senso-comum, estreitamente ligada com o conceito da identidade nacional e com uma entidade política e cultural: a nação. Foi também neste sentido cultural que Benedict Anderson (2012) propôs o seu conceito de “comunidade imaginada”, sobre o qual falaremos neste subcapítulo.

É decisivo, neste momento, fazermos um pequeno historial da forma como este conceito estruturador – a identidade nacional – do pensamento contemporâneo surgiu com a força que atualmente tem na representação social e cultural dos sujeitos. Para esta transformação histórica foi decisiva a afirmação do conceito de Estado-Nação em finais do século XVIII, cuja história remonta à fundação da Revolução Francesa, mas também a um movimento internacional difuso, no qual se destacam a autodeterminação das colónias

européias na América do Sul e a declaração de independência dos Estados Unidos da América¹ (Anderson, 2012, pp. 254–255; Brennan, 2000; Pecora, 2001, pp. 10–12). Este movimento de afirmação procurou, de uma forma sustentada e com diferentes estratégias, construir comunidades de pertença – a nação – pressupondo a construção e existência de uma identidade nacional. Este debate sobre a história da nação inicia-se ainda no século XIX (cf. Pecora, 2001, pp. 22–24), sobretudo com uma visão positivista do Estado como dando uma sequência orgânica a uma nação. O primeiro historiador a colocar a questão da nação no contexto de um devir histórico é Ernest Renan no influente texto *What is a Nation?*² (1882), onde escreve sobre o carácter histórico, moderno e contingente da nação, propondo que a “nação moderna (...) [seja], por isso, um resultado histórico de uma série de factos convergentes” (Renan, 2000, pp. 11–12). Considera-se, assim, que a identidade nacional deve ser considerada como uma construção complexa que interliga diferentes elementos: o território, a cultura (de que a língua é fator dominante), os fundamentos étnicos, a economia ou aspetos político-legais (cf. Smith, 1991, p. 15).

O debate histórico sobre o nascimento da nação moderna e as origens da identidade nacional foi marcado por duas vias opostas sobre a história de formação das nações: a “primordialista” e a “modernista”³. Nas palavras de Vicent P. Pecora (2001, p. 25) esta foi uma discussão entre uma primeira corrente que defende “a pretensão que a etnicidade e a história étnica tiveram um papel preponderante na construção do moderno estado-nação”; e outra que, por outro lado, considera que “o capitalismo, a indústria e as comunicações modernas foram os principais responsáveis pelo advento do estado-nação”. Provavelmente no exterior deste debate intenso entre historiadores – muito denso, tendo em conta as fontes históricas díspares e a diversidade de propostas históricas na geografia mundial –, está uma aproximação mitigada entre as duas visões, apenas ressaltando aspetos diferentes nas suas visões particulares das histórias. Por exemplo, Anthony Smith, um dos defensores da corrente primordialista, destaca um fundo étnico no nascimento de um sentimento nacional, mas com considerações particulares sobre o que entende em relação

¹ Como nota Vicent P. Pecora (2001, pp. 12–13), outros autores também remontam o nascimento do movimento de criação dos estados-nação à Reforma Protestante do século XVII, cujo ação pôs em causa a hegemonia do Catolicismo Romano e do Papa.

² Utilizamos aqui uma versão republicada no livro *Nation and Narration* (Renan, 2000, pp. 8–22).

³ Para uma história desta discussão ver a introdução de Vicent P. Pecora (2001, pp. 1–42) a *Nations and Identities – Classic Readings*. Cf. também textos de Maria Luís Rovisco (2002) e de Manuel Villaverde Cabral (2003).

às *ethnies*: “[as etnias] são constituídas, não por linhas de descendência de sangue, mas por um sentido de continuidade, memória partilhada e destino coletivo, isto é, por uma linha de afinidade cultural, incorporada em mitos, memórias, símbolos e valores, preservados numa determinada unidade cultural de uma população” (Smith, 1991, p. 29).

Uma das grandes contribuições para este debate – que podemos considerar de síntese entre as diferentes propostas anteriores (cf. Cabral, 2003, p. 516) – foi a protagonizada pelo historiador Benedict Anderson, quando associa as condições históricas, sociais e culturais que formam uma nação. Neste modelo de análise à história da nação, Anderson⁴ (2012, pp. 25–27) define-a como uma “comunidade imaginada”, isto é, “uma comunidade política imaginada – e que é imaginada ao mesmo tempo como intrinsecamente limitada e soberana”. Para Anderson, os membros de uma nação “nunca conhecerão, nunca encontrarão e nunca ouvirão falar da maioria dos outros membros dessa mesma nação, mas, ainda assim, na mente de cada um existe a imagem da sua comunhão” (Anderson, 2012, p. 25). Para o investigador, houve uma mudança estrutural que permitiu o nascimento dos nacionalismos, através de um declínio das sociedades religiosas e as dinastias régias do tempo medieval. Este processo de criação de nações (ou destas comunidades imaginadas) é consubstanciado por uma nova conceção do tempo cronológico. Isto é, através de uma nova organização da sociedade – incluindo a introdução do relógio, do calendário, ou até do mapa – é possível surgir um novo conceito de tempo simultâneo e homogéneo (Anderson, 2012, p. 46).

Para isso foi decisiva a contribuição daquilo que Anderson chama de “capitalismo de imprensa” [“print capitalism”], isto é, o nascimento da comunicação de massa, no século XVIII, através do livro impresso e da imprensa. Tanto os romances como os jornais motivam a existência de um tempo simultâneo da comunidade e, na mesma medida, são capazes de *representar* essa sociedade (isto é, a sua *comunidade imaginada*). Nesse sentido, os média de comunicações de massa, mais rápidos e ubíquos, permitiram a um povo disperso a sensação de pertença a uma comunidade (Anderson, 2012, pp. 46–57; Brennan, 2000).

Para a emergência dos fenómenos anteriores foi também necessária a existência de uma língua vernácula que havia garantido uma categoria de língua-poder através da sua

⁴ Usamos aqui a tradução portuguesa do livro, de 2012, embora a edição original seja datada de 1983.

utilização como meio de comunicação administrativo nas sociedades medievais⁵ (de certa forma, um elemento étnico anterior). Como resume Anderson, “[a]quilo que, pela positiva, tornou as novas comunidades imagináveis foi a interacção semicual, embora explosiva, entre um sistema de produção e relações de produção (o capitalismo), uma tecnologia de comunicação (a imprensa) e a fatalidade da diversidade linguística humana” (Anderson, 2012, p. 71). A fórmula da “comunidade imaginada” é atraente, pelo seu grau de contingência, mas também porque se socorre de elementos culturais dispersos que, num dado momento histórico, permitiram a confluência de um todo social para uma determinada identidade cultural e nacional. É curioso, como veremos mais tarde, que o cinema e as indústrias audiovisuais⁶ terão também um papel de manutenção das comunidades imaginadas durante o século XX, precisamente por estimularem uma comunidade de partilha com as mesmas referências culturais, transmitidas por novos meios *tecnológicos*. Isto é, os novos meios audiovisuais também *representam* a comunidade e, assim, constroem modelos de identidade nacional com os quais o sujeito se pode identificar.

Assim, ao definir as nações como comunidades imaginadas dá-se relevo a um conjunto de fenómenos culturais que também trabalham a partir de uma construção histórica. É nesse âmbito que se torna relevante entender essa construção como uma *narrativa*, no sentido proposto por Homi K. Bhabha:

“As nações, como as narrativas, perdem a sua origem nos mitos forjados pelo tempo e apenas concretizam o seu horizonte nos olhos do imaginário. Essa imagem da nação – ou narração – pode parecer impossivelmente romântica e excessivamente metafórica, mas é a partir dessas tradições de pensamento político e linguagem literária que a nação emerge como uma poderosa ideia histórica no Ocidente” (Bhabha, 2000, p. 1).

Esta narrativa é, assim, um sistema de representações culturais, uma comunidade simbólica que exerce um poder identitário. É aí, no interior da cultura nacional, que é forjada uma identidade nacional. Aqui, a cultura nacional é entendida como “um discurso – um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a

⁵ Anderson (2012, p. 69) destaca a ideia de que as línguas vernáculas são motivo de erosão de uma comunidade sagrada e são também, na verdade, línguas administrativas (do Estado) e não línguas *nacionais*.

⁶ Voltaremos a este assunto no segundo capítulo aquando de uma pesquisa específica sobre os cinemas nacionais.

concepção que temos de nós mesmos” (Hall, 2001, p. 50). A cultura nacional surge através destas representações partilhadas, que se fundam em mitos fundacionais, em histórias de origem, enfim, naquilo que o historiador Eric Hobsbawm chamou de “invenção da tradição”:

“Muitas vezes «tradições» que parecem ou são consideradas antigas são de origem bastante recente e, algumas vezes, são inventadas (...). O termo inclui tanto «tradições» realmente inventadas, construídas ou formalmente instituídas, como aquelas «tradições» emergentes mas difíceis de localizar dentro de um período limitado e datável – às vezes apenas uma questão de alguns anos – e estabelecendo-se rapidamente. (...) «Invenção da tradição» significa um conjunto de práticas, normalmente reguladas, aberta ou tacitamente, de natureza ritual ou simbólica, que procuram inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade com o passado. Na verdade, quando possível, tenta-se estabelecer uma continuidade com um passado histórico adequado” (Hobsbawm, 1992, p. 1).

A cultura nacional funciona assim como forma de agregar uma comunidade num sentido proposto por Renan (2000, p. 19): “um legado de memórias (...); o desejo de viver em conjunto (...) e a vontade de perpetuar (...) a herança”. Como dissemos, a cultura nacional é uma estrutura de poder cultural difuso, uma estrutura que pressupõe a criação da diferença. No entanto, as forças culturais de uma sociedade são diversas e fundam-se numa ambivalência e instabilidade dos seus sistemas de representação (Bhabha, 2000, pp. 1-2), em constante tensão com aquilo que a sociedade faz do passado e como o reconstrói no futuro (seguiremos depois esta linha de análise no pensamento de Eduardo Lourenço).

Boaventura de Sousa Santos também elabora sobre as culturas nacionais, considerando que elas se constroem em tensão com o discurso oficial da nação, pressupondo as suas negociações com outras culturas e com uma contínua redefinição dessas relações:

“A primeira [orientação metodológica] é que, não sendo nenhuma cultura autocontida, os seus limites nunca coincidem com os limites do Estado; o princípio da soberania do Estado nunca teve um correspondente no domínio da cultura. A segunda é que, não sendo autocontida, nenhuma cultura é indiscriminadamente aberta. Tem aberturas específicas, prolongamentos, interpenetrações, interviagens próprias, que ainda são o que de mais próprio há nela. Finalmente, a terceira orientação metodológica é que a cultura de um dado grupo social não é

nunca uma essência. É uma autocriação, uma negociação de sentidos que ocorre no sistema mundial e que, como tal, não é compreensível sem a análise da trajetória histórica e da posição desse grupo no sistema mundial” (Santos, B. de S., 2002, p. 130).

Este caminho epistemológico proposto por Boaventura é determinante ao esclarecer que uma cultura nacional – ou várias *culturas nacionais* – se relaciona com outras através de ligações culturais. Para além disso, trata a construção da identidade nacional de forma a não cairmos numa armadilha das posições essencialistas, em que posições hegemónicas se organizam de forma a criar verdades absolutas sobre o que é ou não constituinte de uma identidade. Essa é uma advertência importante na discussão das identidades, de forma a evitarmos, como nos diz Woodward (2000, p. 37), os dois tipos de essencialismo, “biológico e natural, ou histórico e cultural”:

“A primeira [versão do essencialismo] fundamenta a identidade na «verdade» da tradição e nas raízes da história, fazendo um apelo à «realidade» de um passado possivelmente reprimido e obscurecido, no qual a identidade proclamada no presente é revelada como um produto da história. A segunda está relacionada a uma categoria «natural», fixa, na qual a «verdade» está enraizada na biologia. Cada uma dessas versões envolve uma crença na existência e na busca de uma identidade verdadeira”.

Historicamente, a ideia de uma identidade nacional permaneceu quase inquestionável durante parte do século XIX e do século XX, mas foi colocada em causa devido ao intenso debate que surgiu com o fenómeno da globalização, na modernidade tardia, e com o desenvolvimento do capitalismo. Com o acentuar da compressão espaço-tempo, a globalização motivou tensões nas culturas nacionais: meios de comunicação mais rápidos e mais globalizados, meios de transporte mais baratos e eficazes, e a consciência dos desníveis socioeconómicos entre os países provocaram o crescimento exponencial das trocas comerciais e dos fluxos migratórios. Este trânsito teve duas consequências opostas: por um lado, o questionamento de uma identidade nacional definida, sendo que o sujeito fica exposto a diferentes influências, num hibridismo cultural; por outro, a defesa mais acérrima da identidade nacional, evocando a pureza dessa identidade.

Por aquilo que viemos a descrever, torna-se importante destacar a ideia de que vivemos num mundo híbrido e transnacional. Ao mesmo tempo, mantém-se um forte sentimento de pertença coletiva a partir das comunidades imaginadas, no sentido proposto

por Benedict Anderson. Estas comunidades, com incidências nacionais, permitem aos cidadãos adquirirem posições-de-sujeito em relação a sistemas de representação cultural. No entanto, esta posição estará sempre em equilíbrio e numa constante suspeita em relação aos discursos nacionais vindo das entidades políticas e culturais, de forma a precaver posições essencialistas, trazidas ao debate com propósitos políticos. Também é necessário ficar atento às posições hegemónicas cujo poder recusa outras identidades culturais, reprimindo-as. Ainda assim, ao olhar para a identidade nacional como uma comunidade imaginada podemos trabalhar com um conceito operativo que nos auxilia na definição de determinadas representações culturais, que foram historicamente dominantes e cujo imaginário tem um forte impacto nas práticas sociais.

Esta é uma discussão que queremos agora abordar, utilizando, para isso, o exemplo paradigmático do papel da identidade nacional portuguesa no último quartel do século XX e no início do século XXI. Esta análise – decisiva para o motivo desta investigação – permitirá perceber melhor as tensões a que nos referimos aqui, assim como as *invenções da tradição*, cujas representações culturais afetaram o *senso comum* sobre a identidade nacional portuguesa e têm repercussões no imaginário cultural das últimas décadas.

1.3 Discursos sobre a identidade nacional portuguesa: Literatura, História e Antropologia numa perspetiva histórica

A identidade nacional, no contexto português, tem uma história semelhante à emergência do fenómeno nacional no contexto europeu. É uma afirmação moderna, surgida e debatida nos últimos dois séculos. É pois, dentro desse contexto, que queremos situar algumas das discussões contemporâneas sobre os discursos dominantes da identidade cultural portuguesa que têm sido proferidos. Num primeiro momento, iremos traçar uma genealogia do imaginário português, percebendo que discursos foram construídos sobre esse imaginário; posteriormente tentaremos definir dois momentos particulares: a forma como a ditadura salazarista produziu uma ideologia discursiva sobre a identidade nacional e as práticas sociais e culturais envolvidas; finalmente, veremos as consequências da encruzilhada histórica trazida pela Revolução de Abril, através de uma tensão entre o futuro e as representações continuadas do passado.

A verdade é que, mesmo num tempo político díspar e com a solidificação da democracia portuguesa, quase quatro décadas depois da revolução, é ainda um lugar

comum falar da identidade nacional portuguesa como tendo uma solidez quase sem precedentes no contexto mundial, sobretudo devido a uma longa história de independência – mais de oito séculos – e um sentimento de pertença aparentemente sólido, baseado numa cultura identificável e uma língua comum. É isso que Eduardo Lourenço (1999, p. 10) reconhece quando afirma que Portugal, enquanto nação politicamente independente, é um “dos mais antigos e coerentes estados da Europa”. Estas características, acrescidas de uma clara identificação de um *outro* (por via da cultura, da língua ou da história), permitem que o sentimento do *ser português* esteja fortemente enraizado. Contudo, a crítica pós-estruturalista à visão essencialista da identidade nacional permitiu um debate – sobretudo académico⁷ – sobre os limites da conceção tradicional da identidade nacional. Tentaremos fazer uma breve análise histórica que nos auxiliará a desenvolver alguns conceitos estruturantes do discurso sobre a identidade cultural portuguesa. Como Eduardo Lourenço resumiu de forma incisiva: “nós pensamos saber quem somos por ter sido largamente quem fomos e pensamos igualmente que nada ameaça a coesão e a consciência da realidade nacional que constituímos” (Lourenço, 1988, p. 10).

Em termos de uma identidade cultural, portanto, este excesso de imaginário conduz àquilo que o autor chama de “hiperidentidade”, isto é, não havendo nenhum problema de crise identitária – no sentido da língua, da geografia e do Estado comum – os portugueses têm um excesso de si, uma espécie de “quase mórbida fixação na contemplação e no gozo da diferença que nos caracteriza ou nós imaginamos tal no contexto dos outros povos, nações e culturas” (Lourenço, 1988, p. 10). Como já referido, esta hiperidentidade supõe que a identidade portuguesa está baseada num passado mítico que cobre o presente e projeta o futuro: “É em função deste mito interior [o de ter tido um papel medianeiro e simbolicamente messiânico na história ocidental], desta memória de um povo que não cultiva em excesso a memória activa e criadora de si, que se processa a permanente reestruturação do nosso presente concreto, empírico, de portugueses” (Lourenço, 1988, p. 11).

⁷ Como assinalaremos, ainda neste capítulo, no contexto português através da crítica de Silvina Rodrigues Lopes (2007, 2010).

1.3.1 Representações culturais portuguesas: Literatura, História, Antropologia

A representação cultural da identidade nacional foi perseguida de diversas formas, reconhecendo-se em diversos discursos ao longo da história. Nesse sentido, a questão da nação portuguesa – na sua forma moderna – é introduzida sobretudo durante as lutas políticas liberais e do seu impacto no pensamento português do século XIX. Aliás, a ascensão do romantismo e do liberalismo português motivou um novo olhar sobre algo que nunca tinha sido pensado: a ideia de uma identidade nacional portuguesa. Esse pensamento teve, como é óbvio, propósitos políticos claros, num momento de afirmação do Estado, cuja formação é prévia ao *sentimento nacional*. De certa forma, o caso português pode ser lido através do paradigma moderno da construção de uma comunidade imaginada e, por isso, a ideia de “espírito do povo” foi muito profícua nos intelectuais portugueses desse século. Alguns autores afirmam, contudo, que o exemplo português é bastante curioso porque assinala uma componente clara de afirmação do estado-nação no período moderno, mas também relaciona-o com a existência de um núcleo etnológico numa espécie de paradigma processual do nascimento da consciência nacional⁸. Aliás, nesse sentido, a análise histórica de José Mattoso (cf. 2008) já tornara relevante a questão do poder de Estado e da forma como este utilizou o potencial político de uma ideia de identidade nacional. Para o autor, a identidade nacional forjou-se através de um longo período onde “ser português” significava estar sob o jugo de um senhor, representado pelo rei:

“O que cria e sustenta a identidade portuguesa é, de facto, o Estado. Por isso, o processo de eclosão da consciência nacional é tão lento e a sua expressão popular tão tardia. Não desce a todos os níveis e sectores da população portuguesa senão depois de o Estado se formar, se centralizar, se fortalecer e acabar por obter o monopólio completo do poder público, nos séculos XIX e XX” (Mattoso, 2008, p. 83).

É pois, nesse sentido, que o autor reforça a ideia de que Portugal nunca teve sequer uma etnia comum e as suas fronteiras não derivam de nenhuma imposição geográfica. Daí a

⁸ Como assinala José Manuel Sobral (2003, 1122): “a ideia de [Anthony] Smith do alargamento de uma consciência étnica a partir de um núcleo – para ele, aristocrático, no caso português, segundo [José] Mattoso, monárquico-eclesiástico, – que submete a população a processos de incorporação burocrática e mobilização vernacular, parece adequar-se, ao menos em traços amplos, ao caso português”, isto é, o “de uma nação a fazer-se ao longo de vários séculos, sendo a existência de um Estado um elemento nuclear desse processo”.

conclusão de que “ser português começou por ser o mesmo que vassalo do rei de Portugal, e não por se pertencer a um determinado povo” (Mattoso, 2008, p. 83).

A configuração da identidade nacional portuguesa como corolário da construção de um discurso nacional foi executada por diversos agentes no interior da cultura nacional. Esses agentes – cujo discurso manteve ligações diversas com o discurso oficial do Estado – procuraram interpretar as condições culturais do país a partir de *invenções da tradição* de proveniências diversas e com propósitos bastante distintos. No caso específico português, se quisermos fazer uma ligação teórica ao espírito da “comunidade imaginada” de Benedict Anderson, a leitura mais compreensiva sobre este fenómeno foi a de Eduardo Lourenço⁹, a partir da sua análise aos imaginários portugueses e à respetiva desconstrução da mitologia nacional. O processo metodológico do autor é decisivo para entender os mecanismos da produção de uma identidade cultural e a forma como ela é forjada a partir da identidade nacional de um povo. Esse processo apoia-se na análise dos mitos a partir da sua orgânica ontológica. Por isso, o autor subtitula um dos seus mais importantes ensaios como *Psicanálise mítica do destino português* (Lourenço, 2010)¹⁰. O lugar do filósofo, como o próprio indica, é o da análise da “nossa imagem enquanto produto e reflexo da nossa existência e projecto históricos ao longo dos séculos (...)”. Assume-se, por isso, que não existem “(...) problemas de identidade propriamente ditos”; e, assim, o assunto do seu ensaio é o de uma “imagologia, quer dizer, um discurso crítico sobre as *imagens* que de nós mesmos temos forjado” (Lourenço, 2010, p. 18). Esta imagologia é feita, sobretudo, através de uma leitura cultural de perfil literário¹¹, mas também histórico-político-filosófico¹². Para o autor (2010, p. 79), é importante desconstruir estes mitos para revelar os discursos culturais: “nada é mais necessário do que rever, renovar, suspeitar sem tréguas as imagens e os mitos que nelas se encarnam inseparáveis da nossa relação com a pátria que fomos,

⁹ A análise de Lourenço, como veremos mais tarde, parte de uma discussão cultural das elites, aproximando-se do paradigma de Anderson a partir do terreno cultural onde se discute o país: os jornais e os romances.

¹⁰ Seguimos aqui uma edição de 2010, embora o texto original de Eduardo Lourenço seja datado de 1978.

¹¹ Lourenço (2010, p. 98) dirá mesmo que o “ser e o destino de Portugal como horizonte de aventura literária, converter-se-iam nos finais do século [XIX] em autêntica obsessão”, ensaiando um longo percurso através de autores como Antero de Quental, Eça de Queirós, Almeida Garrett, Teixeira de Pascoas ou Fernando Pessoa. Cf. também o primeiro capítulo de *Portugal como Destino* (Lourenço, 1999, pp. 7–84).

¹² Como nota Maria Manuel Baptista (2003, p. 25), Eduardo Lourenço coloca-se numa tradição da “filosofia da cultura”, assinalando uma heterodoxia do ensaísta: “Mesmo quando se debruça de forma apaixonada sobre História (...) o seu interesse não é verdadeiramente o de um historiador. Quando nos fala de política ou cultura, o seu olhar não é nunca o de um político, sociólogo ou antropólogo”. Por isso, Eduardo Lourenço “é primordialmente um filósofo, não no sentido em que a sua obra se tenha dirigido exclusiva ou principalmente para o estudo do objecto filosófico (...), mas porque possui um *olhar* sobre a realidade que não abandona nunca o domínio do filosófico, quer dizer, do radicalmente problematizante e crítico”.

somos, seremos, e de que essas imagens e mitos são a metalinguagem onde todos os nossos discursos se inscrevem”.

A nossa análise aos discursos do imaginário português será, por isso, devedora do trabalho de Eduardo Lourenço (cf. 1988, 1999, 2010). No entanto, nas últimas décadas têm surgido diversos trabalhos que também contribuíram para a discussão que se segue. Cientistas sociais, antropólogos, sociólogos ou críticos culturais têm discutido a nação e uma certa obsessão com o tema de Portugal pelo menos nos últimos duzentos anos. Iremos, sempre que nos parecer importante para aprofundar a nossa investigação, incluir estas reflexões na construção deste corpo teórico (Cabral, 2003; Leal, 2000a; Mattoso, 2008; Saraiva, 1981; Sobral, 2003, 2010, 2012), sabendo dos riscos que podemos correr a partir de uma certa essencialização cultural¹³. Apostaremos, nesse sentido, na abordagem ensaística que Lourenço (1999, p. 10) advoga na análise identitária: o específico “momento da vida de um povo [que] aparece como paradoxalmente *inalterável* ou subsistente através da sucessão dos tempos, [conferindo] sentido ao conceito de identidade”.

O exame profundo do imaginário português, no caso de Eduardo Lourenço (2010, p. 23), procede também de uma análise às mitologias impostas por uma tradição historiográfica. O autor coloca-se, portanto, ao nível da análise dos mitos culturais, desvendando diferentes comportamentos coletivos dos portugueses. Lourenço (2010, p. 23), curiosamente, inicia o seu estudo sobre o assunto afirmando que a “mais sumária autópsia da nossa historiografia revela o *irrealismo* prodigioso da imagem que os Portugueses fazem de si mesmos”. A ideia “providencial” ou “milagrosa” do nascimento da nação é, pois uma leitura popular que revela uma dupla condição de “complexo de inferioridade e superioridade” que conduz a uma “única função: *a de esconder de nós mesmos a nossa autêntica situação de ser histórico em estado de intrínseca fragilidade*” (Lourenço, 2010, p. 25). Para o filósofo (2010, pp. 24–28), o ser histórico português é caracterizado por esta fragilidade e por um carácter providencial que decorre das circunstâncias históricas e geográficas, isto é, a forma como Portugal nasce no contexto do espaço da Península Ibérica, em contraste com a Espanha, e a forma messiânica com que foi encarada a sua constituição no movimento de conquista aos árabes. O corolário deste sentimento paradoxal é a forma como este *pequeno* país se viu a si como *grande*, fora de si,

¹³ Assunto crítico a que voltaremos em subcapítulo específico relacionado com a crítica a este discurso.

num espaço pluricontinental. Este carácter frágil é um espelho do mito de grandeza da nação, que é recuperado no século XIX e que tem como estandarte cultural o texto-epopeia de *Os Lusíadas*¹⁴. Para Lourenço, esse é um sinal do desfasamento com a realidade, e uma constante falsa abordagem, ilusória, da nossa suposta identidade coletiva.

A leitura destas imagens irrealistas do passado português foi efetuada pela História, sobretudo no seu momento contemporâneo, como no caso paradigmático da obra de José Mattoso (cf. 2008). Para o historiador, a ideia de uma nacionalidade portuguesa é, durante o tempo anterior ao século XIX, uma ideia vaga, apenas partilhada por um círculo de poder restrito¹⁵. Assim, a ideia de uma identidade histórica de Portugal é uma construção muito posterior, sobretudo a partir da revolução liberal do século XIX. Por isso mesmo, Mattoso (2008, pp. 35–37) afirma que *Os Lusíadas* apenas foi lido e de certa forma generalizado no século XIX (e ainda assim apenas para um classe letrada) e transformado na força de um mito (2008, pp. 103–104). Nesta leitura histórica, Mattoso demonstra que quase todas as revoluções e batalhas célebres são construções ficcionais ou foram apenas vividas por uma fração reduzida de “portugueses”, já que a maior parte da população não tem sequer conhecimento delas até ao século XX¹⁶. A conclusão é, por isso, clara: “(...) pode questionar-se o carácter «natural», «essencial» ou «eterno» da identidade nacional, ou mesmo a sua «longa duração». Não pode deixar de constituir um fenómeno cultural, talvez efémero, apesar da sua enorme potencialidade” (Mattoso, 2008, p. 41). Para Mattoso, a historiografia contemporânea representou uma reavaliação histórica só possível depois do 25 de Abril e depois do fim da ditadura, através de uma análise pós-colonial: “[foi] preciso a democratização da sociedade portuguesa, e a perda das colónias, para que o passado deixasse de ser visto como um tempo glorioso ou como uma «idade de ouro». A História

¹⁴ Como acentua Eduardo Lourenço (2010, p. 26), *Os Lusíadas* são a ficção da “nossa intrínseca e gloriosa ficção”, isto é, a ficção da “nossa sonâmbula e trágica grandeza de um dia de cinquenta anos, ferida e corroída pela morta próxima (...)”. Nesse sentido, “o poema é o eco sumptuoso e triste. Já se viu um poema «épico» assim tão triste, tão heroicamente triste ou tristemente heróico, simultaneamente sinfonia e *requiem*?”.

¹⁵ Mattoso (2008, p. 14) conta-nos a curiosa e anedota sobre o rei D. Luís no século XIX já adiantado: cruzando-se com um barco de pescadores, o rei pergunta-lhe se são portugueses, ao que estes respondem “Nós outros? Não, meu Senhor! Nós somos da Póvoa do Varzim!”.

¹⁶ Só o Ultimatum de 1890 é capaz de gerar um verdadeiro levantamento popular, consequência de uma população mais esclarecida (Mattoso, 2008, p. 38).

passou, então, a poder narrar um passado real, com ganhos e perdas, com avanços e recuos”¹⁷.

De certa forma, configura-se uma linhagem da imagem cultural portuguesa, através de características coletivas, que se baseiam num traço, para nós, fundamental: a imagem de um povo paradoxal, com um comportamento essencialmente bipolar, com tempos históricos fulgurantes e tempos históricos decadentes. Esta divisão acerca-se também de uma formulação cultural, plasmada nos termos *estrangeirado* e *castiço*, com origem no século XVIII, que convoca uma série de elementos de senso comum (cf. Silva, A. C. N. da e Hespanha, 1993, pp. 19–33). No primeiro caso, a fonte de admiração está fora do país, olhando a realidade social, política e cultural, com um sentimento de decadência; por outro lado, no segundo caso, há uma crítica cultural ao estrangeiro e uma admiração pelas formas culturais populares e mesmo pela história gloriosa da nação:

“Os casticistas criam (...) [uma] identidade portuguesa «natural», legível na tradição, perante a qual a única atitude política legítima era a de uma contínua morigeração, isto é, uma permanente vigília contra a inovação contranatura (nas leis, nos costumes, nos trajes) e de um constante esforço de repriminção de uma identidade – racial, cultural e política – primeva” (Silva, A. C. N. da e Hespanha, 1993, p. 19). Os estrangeirados propõem uma “consciência da identidade marcada pelo desencanto e por um confronto com o estrangeiro (com as nações «polidas e ilustradas»), em que Portugal faz a figura de um «reino cadaveroso» (...) que está na origem do decadentismo que caracteriza as correntes dominantes da cultura portuguesa durante os séculos XIX e XX” (Silva, A. C. N. da e Hespanha, 1993, pp. 32–33).

Talvez o século mais exacerbado em relação a esta “esquizofrenia”, para usar um termo empregado por Eduardo Loureço (2010, p. 72), tenha sido o século XIX, aquele que, como vimos, se apoiou numa revolução liberal, impulsionada pelo nascimento dos estados-nação, para construir uma identidade nacional. Para o ensaísta (2010, pp. 29–31), os intelectuais do século XIX “pela primeira vez (...) puseram em causa, sob todos os planos, a sua imagem de povo com vocação autónoma, tanto no ponto de vista político, como cultural”. Lourenço (1999, pp. 30–33) destaca dois autores que reestruturaram a imagem

¹⁷ Houve é, claro, outros historiadores no passado que fizeram uma reavaliação aos mitos históricos. Mattoso (2008, p. 103) refere, por exemplo, “a emotividade que rodeou a polémica em torno da historicidade” do milagre de Ourique, “quando [Alexandre] Herculano demonstrou a sua falta de base documental”. Lourenço (2010, p. 24) também assinala a radicalidade da posição de Herculano em contraponto com as Histórias de Portugal do século XIX.

de Portugal a partir do romantismo¹⁸: Almeida Garrett e Alexandre Herculano, sobretudo com a *História de Portugal* do segundo, que é a “primeira [História] digna desse nome escrita de dentro e segundo as mais rigorosas exigências da época”. No caso de Garrett, Lourenço (1999, pp. 31–32) observa-lhe a *criação* de uma cultura portuguesa a partir de um visão histórica, “colocando Camões, de uma vez para sempre, no centro da nova mitologia pátria, pátria de feitos, sem dúvida, mas pátria de canto, de cultura, sem as quais a memória deles não existe”. O romantismo também advogou um regresso a uma cultura popular como campo de investigação das raízes de uma alma nacional. Essa cultura popular poderia ser encontrada no espaço e na vida rural, cujas representações idealizadas eram construídas por uma elite burguesa e citadina (cf. Cunha, L., 2001, pp. 32–33).

No entanto, a radicalização do pensamento cultural português dá-se com a Geração de 70 (cf. Lourenço, 1999, pp. 37–55), formada por um conjunto de pensadores, de onde se destacam Antero de Quental, Eça de Queirós ou Oliveira Martins. Esta elite intelectual olhava para o país com uma “ofuscante decadência”, resultado de uma nova ligação desses intelectuais a uma Europa civilizada, mas também a partir de um olhar para o passado que suplanta o presente, considerado, dessa forma, depressivo e em “transes de melancolia cívica e cultural” (Lourenço, 2010, p. 30). Para esta geração “ *europeizar Portugal [era] o único meio de o arrancar à sua passividade e ao influxo do passado*” a partir de uma “revolução cultural que o progresso técnico supunha, a transformação do ensino (...) e [a] construção de um novo Portugal” (Lourenço, 1999, p. 45). Como acentua José Manuel Sobral (2012, p. 62), o sentimento de decadência surge com particular fulgor depois da desagregação de parte do Império – independência do Brasil, perdas importantes na Índia e em África – cuja *grandeza* fazia já parte de um imaginário cultural. Para além disso, a comparação com a elite cultural europeia, e o fulgor dessa civilização, correspondeu, em espelho, como acentua Eduardo Lourenço (1999, p. 46), “um retrato *deprimente* da sociedade portuguesa”. Destes retratos, o analista cultural destaca os de Antero de Quental e Eça de Queirós. No caso do primeiro, foi autor de uma famosa conferência¹⁹, cujas

¹⁸ Segundo Lourenço (1999, pp. 33–34), esta corrente romântica surge de um encontro com uma “nova cultura europeia” e, por isso, “os nossos autores, a partir do romantismo, viajam ao sabor da sua curiosidade no mundo dos outros a partir de um «dentro» ou em função dele”.

¹⁹ *As Causas da Decadência dos Povos Peninsulares nos Últimos Três Séculos*, de 1871, foi “na altura um acontecimento de certa ressonância e ia tornar-se mítico (...) pela sua natureza de acto cultural, assumidamente subversor do discurso explícito ou implícito que os Portugueses tinham acerca de si mesmos” (Lourenço, 1999, p. 39).

consequências passaram por um exame coletivo no passado português, composto por uma “tripla cegueira”: o catolicismo conservador de Trento, o absolutismo do poder, e as conquistas, “miragem heróica, mas anacrónica, antimoderna, eticamente contestável e economicamente ruínosa” (Lourenço, 1999, p. 39). Por outro lado, surge Eça de Queirós, ainda pelo retrato “mais cruel” tirado a Portugal e à sua cultura, e a partir de uma “pulsão do desejo”, com uma “inegável aura trágica”, que permite Eduardo Loureço concluir que “a revolução de Eça de Queirós (...) modificou (...) o código tradicional da sensibilidade portuguesa” (Lourenço, 1999, pp. 46, 49–50). Assim, a Geração de 70 representa um marco cultural único, uma “modernidade” cujo conflito primordial foi também contra a “religiosidade tradicional, isto é, o catolicismo” (Lourenço, 1999, p. 52), tal como ele definira a cultura portuguesa. Eduardo Lourenço resume-nos desta forma: “começou então a doer-nos, não o estado de Portugal, as suas desgraças ou catástrofes políticas, mas a *existência portuguesa*, pressentida, descrita, glosada, como existência diminuta, arremedo grosseiro da existência civilizada, dinâmica, objecto de sarcasmos e ironias, filhos do amor desiludido que se lhe votava” (Lourenço, 2010, p. 30).

No entanto, surge um contramovimento no início do século XX (cf. Leal, 2000a, pp. 91–94) que regressa a um arcaísmo cultural, onde a saudade se afirma como topos nacional, e como “especificidade da psicologia étnica portuguesa ao nível dos sentimentos e das emoções”. Para além disso, a saudade “deveria ser considerada (...) não apenas como a essência mesma da alma portuguesa, mas como um factor de hierarquização positiva da cultura nacional” (Leal, 2000a, p. 92). Como sentimento recorrente sobre algo que já passou, a saudade remete para um passado glorioso, sustentado nos grandes acontecimentos da nação. O saudosismo aparece, assim, fundamentalmente, como uma ordem temática essencial para vários setores literários, de que o exemplo iniciático é António Nobre, mas que adquirirá maior importância com Teixeira de Pascoaes. Na verdade, o saudosismo é um movimento literário e cultural, que surge como reação a um cosmopolitismo: “Os seus objectivos principais foram restaurar, à vida cultural e à vida portuguesa do dia-a-dia, o seu esplendor perdido, substituindo as influências estrangeiras – consideradas responsáveis pelo declínio do país desde a Época dos Descobrimentos – com o culto das «coisas portuguesas», refletindo a verdadeira «alma portuguesa».” (Leal, 2000b, p. 273). Na figura de Teixeira de Pascoaes, o saudosismo ligou-se, assim, a um movimento de renascimento da cultura portuguesa (a Renascença Portuguesa) olhada a

partir dos seus momentos tidos como paradigmáticos, quer do ponto de vista histórico, quer do ponto de vista literário. Nesse aspeto, há uma recuperação do mito sebastianista, plasmado, assim, num conceito de espera por um passado glorioso que irá resolver o futuro²⁰.

Nas narrativas construídas por estes aspetos históricos e culturais que temos vindo a referir, aparece, assim, uma especificidade portuguesa. Essa elaboração cultural é feita em diferentes áreas do saber que tentam – próprias do *ar do tempo* – construir uma narrativa credível e “científica” sobre uma genealogia da identidade nacional. Essa construção pode também ser entrevista no panorama histórico traçado por João Leal (2000a), num aspeto específico da cultura nacional: a forma como a antropologia portuguesa²¹ viu a cultura popular e assinalou nela um carácter potencialmente nacional, através de um dispositivo da “psicologia étnica portuguesa”. Isto é, uma etnogenealogia, em que “foi grande o peso concedido à reconstrução, a partir da cultura popular, de um elenco de traços psicológicos e espirituais que seriam próprios do *carácter nacional português*” (Leal, 2000a, p. 18). Nesse movimento procurou-se, assim, “construir Portugal como um «indivíduo colectivo» (...) caracterizado por uma idiossincrasia própria que encontraria na saudade – um dos tropos por excelência que o século XX encontrou para falar de Portugal – a sua expressão condensada” (Leal, 2000a, p. 18)²². Leal acentua esta dimensão da antropologia portuguesa datando-a entre o final do século XIX e parte do século XX²³, notando que, nesses primeiros anos, há uma forte missão de construção científica da nação, *apesar* da aparente estabilidade dos traços culturais de Portugal. Como acentua o autor, na verdade, os antropólogos portugueses estavam apenas a integrar um

²⁰ Como acentua Luís Cunha, há em Pascoaes uma análise dúplice entre as virtualidades do passado e os defeitos do presente. Nesse sentido, o renascimento seria um “profundo reencontro do português consigo mesmo” e “resultaria (...) [na] superação [de um] (...) quadro negativo que marcava o quotidiano nacional” (Cunha, L., 2001, p. 44).

²¹ Como também assinala João Leal (2000a, p. 27), esta tendência da antropologia procurar uma “construção da nação” foi uma preocupação que ocorreu em parte da Europa Ocidental (assim como, no mesmo momento, alguns países europeus procuravam uma “construção do império”). No caso português, “a antropologia definiu-se como um projecto orientado para o estudo da tradição camponesa nacional marcado por pressupostos analíticos decisivamente ligados à construção da identidade nacional” (Leal, 2000a, p. 27).

²² Esta etnogenealogia nasce também de um contexto histórico específico e de uma corrente europeia romântica, iniciada na Alemanha com os filósofos Herder e Fichte, propondo a ideia de que “as culturas nacionais como entidades que englobam o indivíduo (...) [são] recorrentemente pensadas como indivíduos colectivos” (Leal, 2000a, pp. 85–86). José Manuel Sobral (2010, p. 168) também acentua o facto de que o século XIX é “dominado por uma visão do mundo nacionalista, que influencia disciplinas como a história e a arqueologia, debruçadas sobre as raízes e a antiguidade dos colectivos nacionais, a filologia, que tratava da língua, a etnografia, debruçada sobre os costumes e tradições e a antropologia (física), que estudava a raça”.

²³ O período analisado por João Leal é entre 1870 e 1970.

movimento mais amplo da cultura portuguesa, optando por estabelecer vínculo entre cultura popular e identidade nacional²⁴.

Numa primeira fase, este discurso da antropologia portuguesa acentuou esta procura através de uma leitura da antiguidade portuguesa, uma espécie de “etnogenia”, tentando provar o conceito de *lusitanismo*, isto é, uma “etnogenealogia para a nação construída em torno dos lusitanos, baseando-se na identificação clara de uma só população como responsável principal pela formação étnica de Portugal” (Leal, 2000a, pp. 65–67). Esta elaboração discursiva reforça uma tendência em concordância com os movimentos europeus do final do século XIX: o elogio da raça, que dominará os discursos dos antropólogos: “[n]um primeiro momento, que vai dos finais do século XIX aos anos 40 do século XX, prevalecerão explicações raciais (e racistas) da identidade nacional” (Sobral, 2010, pp. 167–171). Através da recusa da miscigenação, estes autores sublinham uma procura sobre um mito étnico dos lusitanos (através da história ou da cultura popular) até para criticar a “decadência do país” (Sobral, 2010, p. 169). Duas características importantes concorreram para a definição deste discurso: por um lado, a sua originalidade, e, por outro lado, a sua superioridade quando comparado com outras culturas²⁵. No entanto, como nota Sobral (2010, p. 167), há um “segundo momento (...) onde se assiste à emergência crítica a essas explicações”, sobretudo a partir dos anos 50, quando se inicia “o desaparecimento do factor raça das narrativas de identidade, substituído por representações de identidade de tipo histórico-cultural que enfatizam a unidade pluricontinental da nação portuguesa”.

Um dos mais importantes representantes deste segundo momento é o antropólogo português Jorge Dias, cujo trabalho inicial é recolher dados materiais da cultura popular em meio rural (cf. Leal, 2000a, p. 58; Sobral, 2010, p. 177). No entanto, Dias procurará traçar, posteriormente, as características fundamentais de um “fundo temperamental”, procurando perceber os comportamentos dominantes do carácter português. Como nota José Manuel Sobral (2010, p. 177), Dias transformará os elementos da sua antropologia

²⁴ Veja-se o caso exemplar de Teófilo Braga, um dos primeiros e mais relevantes autores que procuram uma definição da espiritualidade coletiva portuguesa, com o livro *O Povo Português nos seus Costumes, Crenças e Tradições* (1885).

²⁵ Já nos referimos a estas duas características de *diferença* cultural: elas estão, é claro, na base da criação de uma narrativa nacional. No entanto, não deixa de ser interessante ver como Leal (2000a, pp. 81–82) assinala nos diferentes autores que abordaram a questão lusitanista, a forma como eles, ao longo das suas investigações, foram abandonando a defesa científica desse passado comum e étnico.

rural sintetizando uma “contaminação entre comunitarismo, miscigenação e religião no «carácter nacional»” (cf. Leal, 2000a, pp. 76–80). O novo paradigma de Dias, no contexto desta leitura antropológica, surge na procura de um fundo étnico comum a partir de um pensamento informado por várias alterações culturais²⁶. O ensaio mais significativo de Dias apresenta mesmo, como título, *Os Elementos Fundamentais da Cultura Portuguesa*²⁷, que ainda hoje tem fortes repercussões em alguns sectores da cultura portuguesa (cf. Leal, 2000a, pp. 100–104). Apesar dos problemas epistemológicos que Dias (2004, p. 5) reconhece – a não-permanência, a afetação do exterior ou a diversidade cultural –, a verdade é que ele ensaia uma tentativa de análise dominante da identidade nacional: “a única constante dum povo é o seu fundo temperamental, e não os múltiplos aspectos que a cultura reveste” (Dias, 2004, p. 7). Nesse sentido, a tarefa de Jorge Dias passa por uma análise comportamental a partir do seu quadro de referência histórico-académico, e de uma antropologia cultural²⁸.

Nesta tentativa de traçar um “fundo temperamental”, o antropólogo afirma que a personalidade base do carácter português é complexa e assenta em contradições (Leal, 2000a, p. 96) e em paradoxos. Como consequência este “(...) temperamento paradoxal explica os períodos de grande apogeu e de grande decadência da história portuguesa” (Dias, 2004, p. 27). Ao contrário de outros antropólogos, para Dias o carácter português é um misto de diversas proveniências étnicas que explicam também este temperamento contraditório²⁹. O antropólogo tenta, desta forma, fazer uma análise alicerçada em elementos visíveis e de comportamentos recorrentes. Tentando manter um discurso científico, Dias, no entanto, acaba por consubstanciar uma imagem dos portugueses que

²⁶ Estas alterações são marcadas por um fundo histórico político, agora partidário de um multiculturalismo assente num território imperial e pela emergência da condenação do racismo pós-Segunda Guerra Mundial; por outro lado, há também uma decisiva influência do antropólogo brasileiro Gilberto Freyre (Sobral, 2010, pp. 176–178).

²⁷ O texto original de Jorge Dias data de 1953. Usamos aqui a versão de 2004, uma reimpressão da edição da Imprensa Nacional Casa da Moeda.

²⁸ Como refere Sobral (2010, p. 176), a antropologia de Dias é “inspirada pela etnologia e pela obra de alguns antropólogos culturais norte-americanos”. Pode também notar-se, neste contexto, que Dias promove a personalidade portuguesa de forma a clarificar a diferença cultural entre os portugueses e os outros (Cunha, L., 2006, p. 12).

²⁹ João Leal (2000a, p. 78), no entanto, também reconhece em Dias uma valoração genealógica dos lusitanos: “Jorge Dias prolonga também à sua maneira o fascínio pelos lusitanos nos exercícios etnogenealógicos da antropologia portuguesa. Esse fascínio reencontra-se nos *Elementos Fundamentais da Cultura Portuguesa*. Aí a complexidade e o carácter contraditório do temperamento português são explicados como o resultado da etnogenealogia pluralista de Portugal, etnogenealogia na qual os lusitanos (...) ocupariam um lugar de relevo”.

irá repercutir certas representações ideológicas, de que o exemplo máximo será a retórica salazarista. Uma das características mais importantes do carácter português, para Dias, é o facto de ser sonhador, alimentado por uma necessidade expansiva da sua origem, apoiado na sua potencialidade marítima e consubstanciado na expansão portuguesa. São estas “constantes culturais” que permeiam o seu discurso: o “Português é um misto de sonhador e de homem de acção, ou melhor, é um sonhador activo, a que não falta certo fundo prático e realista. A actividade portuguesa não tem raízes na vontade fria, mas alimenta-se da imaginação, do sonho, porque o Português é mais idealista, emotivo e imaginativo do que o homem de reflexão” (Dias, 2004, p. 24). Esta contradição entre sonho e ação é a ideia mais original a qual se acrescenta outra, a coincidência de indulgência e maldade: “entre a bondade intrínseca do Português e a violência e crueldade de que é capaz” (Leal, 2000a, p. 96). No culminar desta análise, Dias (2004, p. 26) dá também destaque ao conceito unificador da saudade, caracterizando-o como um “estranho sentimento de ansiedade”.

O discurso de Dias surge, neste contexto, como uma análise de uma narrativa cultural, que ultrapassa o mero carácter antropológico, para se centrar numa investigação cultural mais vasta, precisamente colocando-se no seio do discurso de uma representação cultural cuja tradição era já antiga, como antevemos pela permanência de certas questões identitárias. Como refere Luís Cunha, o antropólogo português pensou a sociedade portuguesa a partir de um projeto utópico, baseado em dois pilares: “uma história idealizada e irrepetível mas que gerou valores perenes e, depois, numa visão idílica de um mundo rural que teria conservado os traços de um viver ancestral e por isso mais puro” (Cunha, L., 2001, p. 55). Foi o resultado, provavelmente, do culminar de um período hegemónico marcado por um forte discurso oficial sobre a excecionalidade cultural portuguesa.

No interior desta tentativa de assinalar algumas constantes culturais, localiza-se outro eminente estudioso do panorama cultural português, António José Saraiva, que publica um conjunto de estudos denominado *A Cultura em Portugal* (Saraiva, 1981). O ponto de partida é múltiplo e propõe ser a análise de um imaginário, a partir de fontes históricas, sociais e artísticas. Saraiva coloca como pressuposto uma constância identitária: “Partimos da hipótese de que uma cultura nacional tem uma certa identidade e uma certa permanência no tempo, qualquer que seja a razão disso” (Saraiva, 1981, p. 82). Na sua análise, insiste na imagem de um país com uma longa história, vocacionado para a

aventura marítima. Propõe a ideia de Portugal como uma ilha (metáfora também utilizada por Eduardo Lourenço), cujo carácter oscila entre “a aventura fora e a passividade dentro, ou ainda vivendo a aventura pela imaginação, sem sair do mesmo lugar” (Saraiva, 1981, p. 82).

Não é de estranhar a reafirmação da saudade como parte importante desta personalidade, sobretudo no seu carácter paradoxal: “O sentimento chamado saudade caracteriza-se pela sua duplicidade contraditória: é uma dor da ausência e um comprazimento da presença, pela memória. É um estar em dois tempos e em dois sítios ao mesmo tempo, que também pode ser interpretado como uma recusa a escolher: é um não querer assumir plenamente o presente e o não querer reconhecer passado como pretérito” (Saraiva, 1981, p. 88). Para Saraiva (1981, p. 89), a saudade é um sentimento português que explica a não-ação, “que se compraz na ausência, na impossibilidade de realização, na autodestruição, amor a fogo brando, sem sentimento trágico (...). Chega a ser um estado de insatisfação sem objecto”. O povo português aparece, assim, como um entidade colectiva bipolar, cuja ancestralidade reside no campo, numa ideia de “aldeanismo”, isto é, “a presença quase dominante das formas populares rústicas na literatura e na arte sobre as formas aristocráticas” (Saraiva, 1981, p. 110).

Em resumo, podemos voltar a Eduardo Lourenço (2010, p. 72), que considera que se “pode e [se] deve esperar a renovada imagem capaz de substituir a polarização esquizofrénica da nossa cultura em torno de ópticas globais (...) em excesso simplistas”. Esta polarização é analisada por Lourenço como uma característica fundamental dos discursos da identidade nacional, que acentuam o “desenraizamento histórico singular” (Lourenço, 2010, p. 74). Estas duas visões interiores são resumidas, pelo autor (2010, p. 74), a partir das polarizações positivas e negativas a que já nos referimos: “Imagens positivas de nós mesmos abundam na nossa memória colectiva e cultural e até com extremos de exaltação (...). Imagens negativas também não faltam, sobretudo a partir da crise nacional do século XIX e da descolagem fulgurante da Europa da revolução industrializada”. Ambos os discursos escapam a “um exame aprofundado da realidade portuguesa em todos os seus aspectos” e são “menos um presente concreto (...) que um passado ou um futuro mistificado para justificar a esperança desmedida ou a descrença brutal nos destinos pátrios” (Lourenço, 2010, p. 74). Por um lado, as primeiras imagens fazem parte de uma “imagem euforizante, parola de nós mesmo, que é espontânea e

popular”; por outro, as segundas, provocam o “denegrimento, a má-língua que é entre nós uma tradição, faz parte do mesmo sistema irrealista e crítico. É uma forma de boa consciência, tipicamente burguesa” (Lourenço, 2010, p. 76).

Assim, analisámos neste capítulo alguns discursos culturais originários, sobretudo, de uma elite proveniente de várias áreas do saber – como a história, a filosofia, a literatura ou a antropologia. Juntos, estes saberes construíram um imaginário cultural que labora na esquizofrenia proposta por Lourenço: uma vontade de fugir de Portugal, considerado decadente e atrasado; ou uma inspiração numa tradição nacional que assumiu contornos de povo eleito na geografia mundial. Pretendemos mostrar a construção de discursos que continuamente influenciam o imaginário cultural nacional até aos dias de hoje. Desta forma, aliámo-nos ao pensamento de Eduardo Lourenço na sua análise crítica destas mitologias. Como ele, sabemos que, mesmo suspeitando das forças que geraram estes mitos, eles têm que ser trazidos para o debate. Mais tarde, veremos que este longo discurso cultural também se introduziu no cânone do cinema português a partir dos anos 60, sobretudo alicerçadas na representação da decadência nacional da Geração de 70. Com este panorama histórico, avançaremos para as representações culturais contemporâneas, traçando um longo caminho que se implanta no período ditatorial e prolonga-se, com ruturas e continuidades, para o Portugal democrático.

1.4 A encruzilhada da história: sintomas do imaginário português do salazarismo aos nossos dias

Traçamos algumas tradições da cultura portuguesa e da sua relação com a procura de uma identidade nacional. Esta análise de um estado da arte procurou abrir caminho para algumas reflexões atuais sobre os comportamentos coletivos e o imaginário do Portugal contemporâneo. Contudo, a problemática do tempo presente não pode ser separada do contexto histórico e ideológico do período imediatamente anterior à Revolução de Abril. Iremos sustentar que a cultura imposta pelo salazarismo nos discursos identitários é de enorme importância para entender o momento presente e para a análise cultural que pretendemos fazer no âmbito deste trabalho. Neste sentido, este subcapítulo irá dividir-se na análise da obra contemporânea de três pensadores incontornáveis da cultura portuguesa: Eduardo Lourenço (cuja elaboração cultural temos vindo a seguir), José Gil e Boaventura de Sousa Santos, por considerarmos que as suas reflexões individuais poderão

concentrar-se na grelha teórica de análise que pretendemos utilizar para olhar o discurso identitário do realizador João Canijo. Para além disso, iremos socorrer-nos de outros autores que nos auxiliarão na análise do aparelho ideológico do regime ditatorial sobre o qual faremos também um breve historial da sua construção no que respeita especificamente à identidade nacional.

Com todos estes autores, pretendemos dialogar de forma a criar uma forte base teórica para entender os debates que têm sido desenvolvidos em torno da questão da identidade portuguesa. Também não iremos deixar de nos interrogar sobre o problema principal da epistemologia desta tese: a análise cultural do comportamento coletivo de um povo a partir de elementos de construção de um imaginário cultural.

1.4.1 Representações culturais do Estado Novo

O Estado Novo foi um regime ditatorial que se impôs como regime político em Portugal durante quase meio século (48 anos). A sua implantação na sociedade portuguesa, tendo em conta o longo período de duração, foi enorme e moldou as representações culturais da identidade nacional, aproveitando algumas das representações dominantes da história cultural portuguesa que temos vindo a analisar³⁰ e rejeitando outras. Decidimos focar especialmente estudos de carácter cultural, mas também históricos, elaborados a partir das marcas mais salientes do regime e da sua retórica (como os discursos públicos de Oliveira Salazar e os seus partidários, as grandes manifestações culturais, documentos legislativos, etc.). Estes discursos patenteiam a existência de um determinado programa ideológico que impôs uma representação unívoca ou, como afirma o historiador António Reis, que construiu uma “tábua de valores (...) que impregnou de uma forma tão visível o quotidiano de mais de uma geração de portugueses” (Reis, 1996, p. 718). Consideraremos que esta representação teve um impacto nos discursos públicos e mediáticos e até nos comportamentos genéricos das práticas sociais. Essa ligação será efetuada em subcapítulos posteriores a partir das análises diacrónicas entre o salazarismo (Baptista, L. V., 1996;

³⁰ Luís Cunha desenvolve este aspeto, assinalando que o Estado Novo se constrói a partir de uma “rede simbólica” que se encontra “fortemente sustentada em unidades de significação preexistentes (...) [m]ostrando-se capaz de identificar e reactivar crenças e valores (re)conhecidos”. Nesse sentido, o Estado Novo avança com “propostas sociais e políticas que configuram uma nova sociedade (...) [a partir de] «valores de sempre» que se vão recuperando” (Cunha, L., 2001, p. 64).

Martins, M. de L., 1990; Reis, 1996; Rosas, 2012) e o momento histórico do pós-25 de Abril de Eduardo Lourenço, José Gil e Boaventura de Sousa Santos.

O regime de Salazar foi, sem dúvida, um regime ditatorial cuja organização ideológica residiu em dois elementos polarizados e organizados em pirâmide: um chefe reconhecível e autoritário e uma base composta por um povo mitificado. O poder foi exercido de forma fragmentada para ser disseminado em todas as vertentes da vida social a partir de microestruturas de poder, que impediam também a criação de um espaço público. Por isso, o regime salazarista foi conhecido como um regime corporativista, espalhando os centros de poder em “corpos intermédios hierarquizados segundos os interesses e fins do Estado” (Santos, M. P. dos, 1996, p. 467). O corporativismo surge como organização económica e social que delega os poderes em estruturas profissionais e económicas com ação concertada e especializada. Foi também nestas estruturas médias, sempre verificadas pelo regime num movimento paradoxalmente centralizador, que a ideologia se disseminou, com intuitos óbvios de controlar e aniquilar eventuais dissensões causadas pelas revoluções industrial e urbana que aconteciam noutros países. Daí que “ao perigo da luta de classes [se] contrapunha (...) o corporativismo, enquanto instrumento central de vigilância e disciplina social” (Rosas, 2012, p. 290).

Associado a este corporativismo, o regime consolidou-se num acentuado nacionalismo, criando, através da propaganda sistemática, uma imagem específica da identidade nacional, suportada numa regeneração do país através da coletivização numa *alma nacional*³¹. Para a consolidação da sua imagem, o regime criou um difuso sistema de censura e de propaganda³², que pretendia criar uma representação idealizada de Portugal e vários instrumentos de controlo, como a polícia política (PIDE), ou outras instituições de educação social como a Mocidade Portuguesa e a Legião Portuguesa.

Também o ensino público desempenhou um importante papel de disseminação ideológica, consolidada através da utilização do livro único. O historiador Manuel Pinto dos Santos resume, desta forma, os princípios do regime:

³¹ Como assinala Fernando Rosas (2012, pp. 190–191), todos os regimes de tipo fascista tiveram este desígnio nacional, organizando as elites para transformar a sociedade e desprezando a soberania popular.

³² Em 1933, o regime faz nascer o SPN (Secretariado de Propaganda Nacional) cujo propósito é convocar as letras, artes, ciências e técnicas para um superior interesse da nação: isto é, passar a mensagem do poder sobre a alma portuguesa e de uma forma acessível a todos (Ramos do Ó, 1999, pp. 29–30). O SPN também utilizou o cinema como arma ideológica, como veremos no terceiro capítulo.

“As instalações criadas pelo salazarismo tiveram como preocupação fundamental justificar e defender em termos globais o próprio sistema político, de modo a assegurar a sua conservação longe de dinâmicas de transformação. A organização vertical do poder consolidou-se através de instrumentos de controlo totalitaristas, ao mesmo tempo que o sistema procurava dar a imagem da unidade nacional. Desde as estruturas básicas da sociedade até às políticas, passando pelas profissionais, tudo se inseria no princípio sagrado do salazarismo: «Tudo pela Nação, nada contra a Nação»” (Santos, M. P. dos, 1996, p. 465).

O dispositivo ideológico do regime moldou o seu discurso de forma a *reinventar a tradição* apostando numa construção identitária específica e assim produzindo um discurso de normalização. Esta normalização foi suportada por uma procura da ordem e da obediência, a partir de uma figura reconhecível do “chefe”, Oliveira Salazar, retratado à imagem do povo, humilde e despojado: “Ao configurar-se estruturalmente na qualidade de rural habituado a ganhar com labor humilde o pão de cada dia, sem nenhum tipo de bens de origem que lhe propiciasse uma existência desafogada, Salazar parecia querer dizer: reparem bem, sou e vivo exactamente da mesma forma que a maioria de vocês” (Ramos do Ó, 1999, p. 26).

Para acentuar o destino providencial deste “chefe”, foi construído um discurso de verdades e de ausência de crítica sobre a condição nacional, contrariando um pessimismo latente na cultura portuguesa. Essas verdades são, por exemplo, categoricamente afirmadas numa célebre frase de Salazar (1937, p. 130) proferida num dos seus discursos públicos: “Às almas dilaceradas pela dúvida e o negativismo do século, procurámos restituir o conforto das grandes certezas. Não discutimos Deus e a virtude; não discutimos a autoridade e o seu prestígio, não discutimos a família e a sua moral; não discutimos a glória do trabalho e o seu dever”.

O historiador Fernando Rosas – uma das maiores autoridades no estudo deste período histórico – assinala, no salazarismo, sete mitos específicos, cuja construção foi orientada com um desígnio singular: sustentar o regime, permitindo a sua longa duração. Estes sete mitos, de certa forma, resumem as estratégias ideológicas do regime (Rosas, 2012, pp. 312–328): (1) o “mito palingenético”, isto é, o regime era a guarda-avançada de uma regeneração nacional, interrompendo uma prolongada decadência fomentada pelo liberalismo; (2) o “mito da essência ontológica do regime”, isto é, o regime funda-se num mito providencialista, uma espécie de regresso a um destino português e a uma essência da

pátria (e, nesse sentido, não se podia discuti-lo); (3) o “mito imperial”, isto é, o regime advoga uma missão civilizadora e cristã nas colónias portuguesas a partir de um “desígnio mítico da «raça»” e, assim, assume-se uma vocação imperial; (4) o “mito da ruralidade”, isto é, Portugal era, organicamente, um país de uma ruralidade tradicional, onde residiam as virtudes específicas do português e assente em determinadas práticas de trabalho, que resultam em críticas à urbanidade ou à industrialização; (5) o “mito da pobreza honrada”, isto é, propõe-se um encontro do povo com a sua própria natureza e o seu destino rural, não ambicionando mais do que o seu lugar social e, assim, critica-se a conflitualidade das classes sociais; (6) o “mito da essencialidade orgânica e corporativa da nação”, isto é, a nação precede o Estado e, dessa forma, representa uma ordem natural das coisas, um equilíbrio de classes, entre o trabalho e o capital, na família ou na igreja, uma “espontânea organização social”, que se constitui através das corporações (e daí que a “essencialidade portuguesa” implique “uma vocação de ordem, de hierarquia e de autoridade natural”); (7) finalmente, o “mito da essência católica da identidade nacional”, isto é, a religião católica era, por essência, constitutiva do ser português e definidora da sua identidade e história; daí que o regresso a esta condição fosse também uma forma de regeneração.

Assim, como explica Jorge Ramos do Ó (1999, pp. 74–75), o regime reforçava a sua autoridade através da tradição, criando, para isso, um mito da portugalidade. A construção narrativa desse mito foi o propósito essencial das grandes manifestações públicas:

“[Salazar] foi directo: toda a administração pública deveria perceber que uma verdadeira estratégia de implicação ideológica apenas era passível de ser montada pela narração histórica. Fornecia a intriga necessária à retórica nacionalista, pois invocava «o mesmo povo, a mesma Nação, o mesmo Estado». Os postulados da unificação (...) [onde se fala sobre a retórica histórica] e da ausência de conflito entre os diversos corpos morais, sociais e políticos tornar-se-iam universais. E o mito da portugalidade articulava-se de forma totalizante” (Ramos do Ó, 1999, p. 75).

A construção de uma narrativa é também o grande tópico de investigação de Luís Cunha (2001), a partir de alguns momentos festivos do regime, como a Exposição do Mundo Português de 1940, ou o concurso da Aldeia mais Portuguesa de Portugal, realizado em 1938 (cf. Cunha, L., 2001, pp. 31–62). Para o autor, o segundo caso servia para criar algo inexistente que era, desta forma, um recurso ideológico e simbólico: “a aldeia

privilegiada com o título de «mais portuguesa» constituía como que uma representação miniaturizada não daquilo que a nação *era*, mas daquilo que deveria *ser*” (Cunha, L., 2001, p. 31). Há, assim, a construção de uma autenticidade e de uma tradição como elementos simbólicos a partir dos pressupostos que já tinham sido referidos no âmbito do romantismo português. Deste modo, na representação idealizada da aldeia, está um modo de vida rural, despojado, organizado hierarquicamente na família patriarcal e onde os elementos religiosos são predominantes:

“a idealização do viver rural, onde a harmonia social se conciliava com as virtudes da família patriarcal, articula-se com um olhar paternalista seguro da sua superioridade. Enredadas numa teia onde se misturava o primitivismo em que viviam com a modernidade que as influenciava, as aldeias que ambicionavam o título de «mais portuguesas» eram antes de mais espaços de observação onde a sociedade que as olhava se pensava a si própria” (Cunha, L., 2001, p. 35).

Esta “tradição” das aldeias, “primitiva”, deveria corrigir a modernidade, regenerá-la, para recuperar “valores perenes, (...) intrínsecos à natureza humana, que devem servir de alicerces a uma sociedade nova, onde impere um equilíbrio tal que o indivíduo, sem deixar de o ser, se sinta integralmente uma parte do colectivo” (Cunha, L., 2001, p. 41). Assim, esta tradição motiva a diluição do sujeito numa comunidade rural, que regenera todo o tecido social. Noutra perspetiva, o investigador também analisa o discurso do poder no âmbito da Exposição Mundo Português de 1940 (cf. Cunha, L., 2001, pp. 77–93), vista como uma revisão ideológica do regime, sobretudo através de uma marca de tradição e antevendo o futuro do projeto político do Estado Novo³³ (ainda regressaremos a esta Exposição no terceiro capítulo).

Configura-se, assim, um sistema de significação do Estado Novo que obedece aos cinco célebres valores da ideologia salazarista: Deus, Pátria, Autoridade, Família e Trabalho³⁴. Como acentua o historiador António Reis, foi a partir destes cinco princípios

³³ Nesse sentido, a Exposição serviu como sistema visual e de significações para reforçar uma determinada representação da identidade nacional. Para a construção deste “campo de significações”, Luís Cunha (2001, p. 79) identifica alguns elementos desta “marca Portugal” reforçados pela Exposição: “a) a sua antiguidade como nação; b) a preservação do seu espírito, daquilo a que poderemos chamar *alma nacional*; c) a posse de uma vocação de universalismo cristão, que dizer, de um instrumento que o torna actuante no vasto quadro planetário”.

³⁴ Curiosamente, como assinala António Reis, o “Estado Novo, na sua propaganda, teve (...) o cuidado de reduzir a pentalogia Deus-Pátria-Autoridade-Família-Trabalho à trilogia Deus-Pátria-Família, precisamente

que “Salazar fez assentar a sua teoria e a sua acção políticas, e com os quais procurou impregnar o quotidiano mental dos Portugueses”; “o seu objectivo era proceder a uma verdadeira «revolução mental e moral» que pusesse cobro à decadência das elites dirigentes e restituísse à Nação fé e confiança nos seus destinos” (Reis, 1996, p. 717). Estes valores chave do regime acentuam, cada um à sua maneira, eixos de propagação ideológica (cf. Reis, 1996, pp. 718–719): Deus como sinal de uma necessária virtude assente em valores absolutos e “verdadeiros”; a Pátria como nação coesa, com uma dimensão histórica e territorial e que implica uma necessidade de unidade e ordem; a Autoridade é a súpula dos valores anteriores e assume-se como a essência do exemplo do Estado; a Família é o micro-lugar onde se repetem e imaginam todos os valores anteriores, servindo de correia de transmissão entre gerações e como lugar ideal do equilíbrio social; finalmente, o Trabalho é o valor que permite contrariar os vícios e a desordem, contribuindo também para um equilíbrio familiar. Em resumo, como escreve o historiador António Reis (1996, p. 719), os valores serviam para “fazer irradiar o princípio da autoridade”. Todos eles se conjugam na ideia mítica da criação do “homem novo”, um dos objetivos centrais de todos os regimes totalitários e que obrigava a uma “reeducação dos «espíritos», de criação de um novo tipo de portuguesas e portugueses” e que foi “levado autoritariamente ao espaço e às sociabilidades privadas da massa” (Rosas, 2012, p. 320).

Destes elementos ideológicos do discurso do regime gostaríamos de salientar ainda as representações culturais em relação à família, célula-base do poder salazarista, o “oásis onde os filhos de Portugal são formados” (Salazar cit. in Baptista, L. V., 1996, p. 739). Uma análise a esta estrutura descentralizada do poder permite perceber os impactos da ideologia, ao mesmo tempo que nos fornece ferramentas científicas para uma análise posterior ao cinema e às representações de família que este propôs ao longo das últimas décadas e, particularmente, na obra de João Canijo. De facto, na construção simbólica do Estado Novo, a família surge como célula avançada de poder, estimulando as solidariedades e a imposição de uma hierarquia de poder, que controla toda a dimensão social. É uma “dimensão pragmática” do regime, extensamente detalhada pelos longos discursos de Salazar. Note-se, por exemplo, a forma como a família serve de sustentação moral da nação neste discurso do líder:

porque os dois valores que assim se ocultavam era os mais susceptíveis de veicularem a divisão e suscitarem resistências” (Reis, 1996, p. 722).

“Não discutimos a família. Aí nasce o homem, aí se educam as gerações, aí se forma o pequeno mundo de afectos sem os quais o homem dificilmente pode viver. Quando a família se desfaz, desfaz-se a casa, desfaz-se o lar, desatam-se os laços de parentesco, para ficarem os homens diante do Estado isolados, estranhos, sem arrimo e despidos moralmente de mais de metade de si mesmos; perde-se um nome, adquire-se um número — a vida social toma logo uma feição diferente” (Salazar, 1937, pp. 133–134).

Para o historiador Luís Vicente Baptista (1996, pp. 737–739) a família surge como lugar privilegiado para uma “renovação moral da Nação”³⁵. Ao ocupar este lugar, a família passa a ser um elemento fundamental da estrutura político-legislativa do regime e, assim, preocupação importante dos seus dirigentes. O autor nota uma alteração social significativa entre os anos 30 e 50: a passagem de camadas de população do campo para a cidade (cf. Baptista, 1996, 738–744). Essa transformação geográfica acarreta vários problemas de possível subversão social, já que a cidade é um lugar de emancipação. O discurso moralizador parte, de facto, da existência de uma família real (com potencial degenerativo) e é para ela que também *fala* ao advogar uma família ideal³⁶. Assim, a família surge como um lugar terapêutico, dos bons costumes, que possa salvar dos “vícios” da sociedade moderna. Em perigo pelo individualismo, a sociedade deveria reorientar-se para uma coletividade maior do que o indivíduo. Consequentemente, a família torna-se o microcosmos que reproduziria as representações discursivas do regime da Nação. Este aspeto da “correção” é decisivo, porque responde a um conjunto de práticas “desviantes” que a sociedade moderna portuguesa começa a evidenciar. O discurso sobre a família baseia-se, portanto, num conformismo social e económico, evidenciando que as práticas seculares e antigas são o garante da tradição, base essencial das virtudes da Nação. A família é, assim, um dos legados essenciais do passado e, por isso, é necessário manter e renovar a sua preponderância social.

Para esta representação concorre também a ideologia da Igreja Católica e a sua “família cristã”, cujos propósitos consistiam também em defender o indivíduo do pecado. Assim, a moral do regime é indissociável da moral cristã, assente na salvação das almas

³⁵ A análise de Luís Vicente Baptista é baseada em leituras de documentos oficiais tanto de organizações pró-governativas como de instituições religiosas. São, portanto, leituras sobre um discurso construído pelas elites do regime.

³⁶ O historiador (1996, p. 739) reconhecerá, por exemplo, que “o discurso e a legislação” sobre a família “procuram prevenir o desaparecimento de um modo de viver já inexistente, ou talvez nunca existente”.

pecadoras. Torna-se evidente que estes discursos do regime constroem uma pedagogia do funcionamento familiar, optando por separar as funções dos rapazes e das raparigas ou do homem e da mulher, como aliás está explícito na caracterização feita pela socióloga Ana Nunes de Almeida, ainda falando neste nível imaginário construído pelo regime:

“Poderes, lugares, estatutos e funções de categorias de idade ou de género são naturalmente arrumados numa ordem desigual e assimétrica. A família, fundada no casamento religioso para toda a vida e assente na procriação, é um símbolo de estabilidade institucional da nação, o lugar de transmissão e conservação dos costumes. No seu interior, a hierarquia de autoridade e de poder, a especialização funcional, é rígida. Aos homens cabem as funções de chefe, provedor e protector da família que têm a seu cargo; no recato dos lares, as mulheres (enaltecidas no seu papel de mães), com estatuto subalterno, dedicam-se à lida da casa, à criação dos filhos” (Almeida, 2011, p. 9).

Fica evidente que a família é o coração do discurso de controlo salazarista, reproduzindo uma ilusão de continuidade com o passado, e a continuidade de uma hierarquia patriarcal tanto da família como da sociedade. Por isso, o dispositivo trabalhava de duas formas: por um lado, produzindo uma ideia de harmonia, e por outro, colocando o poder como claramente identificado. Como assinala Cláudia Casimiro (2011, p. 113) por meio da sua sociologia da História, a “ideologia dominante e conservadora que vigora durante o regime de Salazar impõe publicamente a noção de que Portugal é povoado por famílias felizes, ordeiras, trabalhadoras e pacatas”. O lar, isto é, o espaço interior da família é, por isso mesmo, “idealizado e divulgado como um espaço de harmonia e respeito”, onde os conflitos e a violência não acontecem (Casimiro, 2011, p. 113). Esta idealização pressupunha uma estrutura hierárquica clara, onde o chefe de família, o pai, é o garante do bem estar, da disciplina e da obediência. Ou seja, é a autoridade que mantém a ordem neste microcosmos social, e o pai é o topo autoritário da família, com a mulher e os filhos sobre a sua alçada, que obedeciam com respeito e gratidão. Mais uma vez, como aliás demonstra Cláudia Casimiro (2011, pp. 114–122), a idealização do regime escondia uma prática subterrânea de dissensões, rupturas e “vícios”, discussão a que regressaremos em breve.

Parece-nos agora importante trazer ao debate o estudo da ideologia salazarista de Moisés de Lemos Martins (1990). A sua análise do aparato discursivo, que implicou na vida quotidiana dos indivíduos, através do desenvolvimento de uma tecnologia de controlo das

subjetividades, demonstra como a família funcionava enquanto célula de poder. A discussão teórica da sua abordagem ao salazarismo baseia-se em Michel Foucault e consiste num estudo empírico dos discursos públicos de Salazar, cuja regularidade permitia funcionarem como uma prática específica de poder (Martins, M. de L., 1990, p. 27).

Enquanto líder da nação, esses discursos formaram uma ideologia de controlo da vida pública, construindo representações idealizadas da identidade nacional. A sua leitura revela uma elaboração ideológica específica cujos propósitos radicavam na disseminação do poder num controlo quotidiano e invisível por todo o espaço social. De certa forma, Moisés de Lemos Martins propõe uma análise do funcionamento interior da “comunidade imaginada” portuguesa a partir de um centro ideológico muito preciso e que, neste caso, se confunde com uma prática ideológica do Estado. A consequente desconstrução do imaginário social de Salazar permite perceber como a densidade deste imaginário se propagou no tempo e no agir social dos indivíduos. Para isso, Martins (1990, pp. 16–17) desvela a forma como esta tecnologia de poder estava centrada na vida das pessoas, impondo uma conjunto de normas e valores que visavam garantir uma “verdadeira natureza da vida nacional”. Para o autor (1990, pp. 32–33), esta tecnologia de poder organizava-se segundo uma “tecnologia da patriotização”, assente em binómios específicos que funcionavam como um jogo entre aspetos positivos e negativos da identidade portuguesa de forma a revelar uma necessidade de correção disciplinar do poder: “[esta] tecnologia da patriotização (...) distribui[-se] tacticamente de acordo com as seguintes oposições fundamentais: unidade vs fragmentação, regeneração vs degenerescência, verdade vs falsidade”³⁷.

Uma das estratégias mais importantes destes métodos discursivos foi a colagem do regime à Igreja Católica e aos seus dogmas. Grande parte da estratégia discursiva da Igreja em Portugal estava assente num “catolicismo social”, através da utilização da palavra (e da confissão) como “dispositivo enunciador da verdade” (Martins, M. de L., 1990, p. 44). Esta estratégia culminava na imposição da autoridade da Igreja na vida diárias e nas crenças dos

³⁷ Estes três binómios correspondem, na formulação de Moisés de Lemos Martins (1990, pp. 32–33), a uma “triplo dispositivo disciplinar”, isto é, aos dispositivos ético, eugénico e alético. No primeiro caso, há uma reordenação racional dos interesses nacionais de forma a não permitir a fragmentação da unidade da nação. No segundo, instalam-se características de trabalho e sacrifício numa “tradição espiritual nacional e autoritária”, que permite uma regeneração nacional, combatendo a degenerescência. Finalmente, no último caso, submete-se a “verdadeira doutrina (uma razão ordenada à natureza, uma razão limitada pela moral e pelo direito)”, permitindo a emergência de uma “verdadeira natureza nacional”.

indivíduos. Para o investigador, historicamente, a Igreja Católica portuguesa organizou-se, durante o século XIX, enquanto autodefesa dos movimentos liberais. No século XX, essa organização resultou numa estratégia de poder que, “estendendo-se às classes e às instituições laicas como meio de controlo económico e de sujeição política” (Martins, M. de L., 1990, pp. 56–57), resultou no momento decisivo da sua institucionalização através do Estado Novo³⁸. Não são propriamente as instituições eclesásticas que tomam o poder, mas antes uma tecnologia de Estado que incorpora a razão ética da Igreja portuguesa em vários domínios da sociedade: “através da escola, que é objecto e efeito de um saber moral e apologético, da economia, da ciência jurídica, da família, esta tecnologia faz da heresia e da recristianização não apenas um problema laico, mas também uma questão de Estado” (Martins, M. de L., 1990, p. 69).

Assim, o regime ditatorial funcionava através da uma microfísica do poder³⁹ que afirma um conjunto de normas e valores em todas as áreas da vida pública: “fixando-se naquilo que é designado pela «crise dos valores ocidentais», a técnica disciplinar salazarista impõe-na como objecto de discurso à economia, à administração pública, à sociedade, à Igreja, à imprensa, à cultura” (Martins, M. de L., 1990, p. 65). Para o autor, há quatro domínios específicos nesta “nova tecnologia da obediência”: jurídico, familiar, económico e pedagógico (Martins, M. de L., 1990, pp. 70–71). Interessa-nos, nesta discussão teórica da realidade portuguesa do salazarismo, aquilo que o investigador caracteriza como uma “atomização disciplinar salazarista” (Martins, M. de L., 1990, pp. 72–73), cujo centro é o núcleo familiar, a unidade básica da nação.

Para o regime, a família deve ser o garante de uma hierarquização do poder e definir, claramente, as funções sociais dos membros da família. Deve ser, também, a garantia de regeneração perante as dificuldades modernas do Homem e servir como normalização.

“A mística da intimidade do lar vai assim constituir a família como filtro, que disciplina e controla, e, nessa medida, como factor de normalização. Organizando a *célula* familiar, os *lugares*

³⁸ Martins (1990, p. 47) observa que as técnicas disciplinares da Igreja foram desenvolvidas e testadas “nos sucessivos aparelhos da Igreja: na Sociedade Católica, nos Círculos Católicos de Operários, nos Centros Académicos de Democracia Cristã, no Centro Católico, etc.”.

³⁹ Moisés de Lemos Martins utiliza aqui o conceito cunhado por Michel Foucault. Para este autor (1999, pp. 26–27), a microfísica do poder é uma complexa “tecnologia política do corpo” que impõe, de forma desordenada e disseminada, um “sistema de sujeição”.

(do homem, da mulher e da criança) e as *hierarquias* que determinam a separação dos membros da família de acordo com as tarefas e os exercícios específicos a cada um deles, a disciplina ética fabrica um espaço complexo. Ela estabelece um espaço simultaneamente *arquitetural* (casa pequena e simples); *funcional* (pelo alinhamento obrigatório dos membros da família segundo o sexo); enfim, um espaço hierárquico, pela designação de lugares de autoridade (por exemplo, tolera-se o trabalho na fábrica apenas ao homem – a mulher, essa, deve trabalhar em casa –, e reivindica-se para ele o salário suficiente que garanta o sustento de toda a família)” (Martins, M. de L., 1990, p. 73).

Esta atomização disciplinar atua em diversas componentes, procurando implicar neste conjunto de práticas, vários valores normativos do discurso do regime: “a família responde assim a vários imperativos: tornar os corpos racionais (exigência de saúde); obter indivíduos competentes no que respeita à economia doméstica (exigência de qualificação); formar nacionalistas obedientes, funcionando como filtro (exigência política); prevenir a devassidão, a licença dos costumes, etc. (exigência moral)” (Martins, M. de L., 1990, p. 73).

O discurso salazarista reconhece e impõe uma tradição em que a “alma nacional” tem uma tendência para a degenerescência⁴⁰ e, como tal, tem que ser recuperada ou mantida fora desse problema⁴¹. Essa inclinação é mantida em constante tensão com um discurso sobre as “tendências virtuosas do génio português (um temperamento de sacrifício, trabalho e independência, uma tradição espiritual, o destino colonial de uma missão civilizadora)” (Martins, M. de L., 1990, p. 93). E a resolução dessa tensão é colocada nos dispositivos disciplinares, de que a família é um porta-estandarte. Daí que a família surja também com antítese a uma abordagem moderna do trabalho e das relações sociais, já que, sendo “célula originária do corpo político e económico da nação, a família apresenta-se como a antítese mítica do individualismo liberal que corrompe a natureza” (Martins, M. de L., 1990, p. 94). Para Martins (1990, p. 95), a família salazarista é um dispositivo controlador do trabalho e das relações sociais, através de um controlo moral; por isso, a

⁴⁰ Esta degenerescência era exposta através de alguns “vícios portugueses típicos”: “A alma nacional é degenerada por esse «fatalismo doentio, de que o Fado é a expressão musical». Ou seja, as tendências viciosas, os «defeitos incrustados, os vícios adquiridos, que são vícios, sobretudo, de educação, de mentalidade», degeneram-nos, criam em nós necessidades ilusórias” (Martins, M. de L., 1990, p. 98).

⁴¹ Martins (1990, pp. 106–108) mostra também a forma como o regime apresentava a mendicância como um caso exemplar de um vício que tinha que ser combatido, convocando todos os indivíduos para o seu controlo; por isso, “correndo ao longo de todo o tecido social, tal poder age em cada um dos seus pontos e acaba por já não ser percebido como o poder de uns sobre outros, mas como reacção imediata de todos para com cada um”.

“função familiar do trabalho é interpretada como uma forma concreta de realizar o destino nacional (...) [; e]la compreende assim o heroísmo de uma pobreza bem administrada, a santidade de um lar indissolúvel e harmonioso (uma realidade independente), e a mística de um dever a cumprir até ao sofrimento, pela obediência e pela fé no destino da pátria”. Este controlo é organizado em diversas estratégias que passam pela autoridade, pela economia doméstica ou pela defesa de uma moral⁴².

Da mesma forma que se identifica a família como célula disciplinar do Estado, o discurso salazarista criou algumas imagens-paradigma. Uma das que Moisés de Lemos Martins (1990, pp. 161–163) dá especial relevo é a “boa dona de casa”, uma espécie de modelo exemplar de boas práticas da humildade, sacrifício e abnegação. Segundo o autor (1990, p. 161), a “boa dona de casa” propõe uma “suave imagem de um país antigo, tradicionalista, resignado e humilde” e é uma “figura recuperada do velho ciclo de uma nação mítica, diligente e virtuosa (...) [e] tem a forma de uma ideia política a que Salazar dá forma institucional”.

Em conclusão, o estudo de Moisés de Lemos Martins revela algumas das tecnologias discursivas que visam obter indivíduos obedientes no interior de determinadas zonas sociais. Essas zonas – de que a família é um dos exemplos chave – permitem ser uma guarda avançada do regime na construção de uma normalização baseada em valores essenciais. São criadas narrativas, que mais não são que “fábulas da propaganda”, que “têm um duplo e estranho poder: a transformação do ver e do ouvir num credo e a fabricação do real com aparências” (Martins, M. de L., 1990, p. 110). Isto é, representações culturais que adquirem valores perenes e se introduzem nas práticas sociais.

O que se tentou demonstrar, neste subcapítulo, foram os discursos promovidos pelo salazarismo enquanto regime político. Disseminaram-se por todas as esferas sociais, inculcando determinados valores que passaram a moldar as representações culturais da identidade nacional. Como célula-base desta disseminação dos valores, surge a família, lugar de imitação das estruturas hierárquicas e autoritárias do poder e garante da

⁴² Moisés de Lemos Martins discute as “várias as formas de controlo que a disciplina nela exerce. (...) Pela designação de lugares de autoridade que preservam a natureza autoritária da família, um controlo político. Pela promoção da economia doméstica que preserva a modéstia e a independência do nosso modelo de desenvolvimento, um controlo político e económico. Pela defesa dos factores morais de produção que elevam a qualidade e a quantidade do trabalho produzido, um controlo económico. Pela sujeição da mulher ao encargo das lides domésticas que a condenam à dependência, um controlo económico, político e moral. Pela defesa de formas de convívio familiar que reforçam a indissolubilidade do lar, um controlo moral” (Martins, M. de L., 1990, p. 96).

modelação das novas gerações. Como veremos de seguida, os conceitos principais destas representações serão analisados e atualizados por pensadores contemporâneos numa ligação umbilical com as práticas sociais em Portugal nas últimas quatro décadas. É importante reter uma observação em particular, talvez a mais importante: a distância entre as representações sociais idealizadas pelo regime salazarista e as práticas sociais efetivas. Isto é, como fomos vendo ao longo do texto, houve vários discursos específicos que promoveram determinadas representações, embora a realidade demonstrasse outras práticas sociais. Assim, o regime promoveu uma imagem idealizada – uma ilusão – de forma a apagar essas práticas potencialmente desviantes. Estas representações foram recorrentes e avassaladoras e impuseram, dessa forma, tensões nas práticas sociais entre o período do salazarismo e o momento contemporâneo.

Veremos agora os estudos de Eduardo Lourenço, José Gil e Boaventura de Sousa Santos que, advindo de diferentes disciplinas, se debruçam sobre a contemporaneidade e o legado do salazarismo nela e nos ajudam também a entender as configurações históricas das representações culturais e estas tensões identitárias.

1.4.2 Elaboraões contemporâneas das representações culturais: Eduardo Lourenço, José Gil e Boaventura de Sousa Santos

Depois de analisadas as representações culturais promovidas pela cultura portuguesa e pelo regime salazarista, é essencial procedermos a uma leitura contemporânea deste debate. Para isso, será necessária uma ligação profunda entre o imaginário do regime ditatorial e a nova abertura provocada por uma sociedade democrática. Utilizaremos a discussão promovida por três pensadores fundamentais das últimas décadas: Eduardo Loureço (1988, 1999, 2010), José Gil (2005, 2009) e Boaventura de Sousa Santos (2002, 2011) que produziram material teórico essencial⁴³ para entender o momento contemporâneo. Para esta caracterização, desenvolveremos, de seguida, três ideias principais: a encruzilhada histórica e os seus diferentes imaginários; a influência do

⁴³ Os três autores lançaram livros que marcaram as suas diferentes épocas. Em Eduardo Lourenço, os já referidos *O Labirinto da Saudade* (2010) e *Portugal como Destino seguido de Mitologia da Saudade* (1999); no caso de Boaventura de Sousa Santos, o ensaio *Onze Teses por Ocasão de Mais uma Descoberta de Portugal* (Santos, B. de S., 2002, pp. 49–67), que integra o livro *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade* (usamos aqui a oitava edição da obra, de 2002, embora o livro tenha sido originalmente publicado em 1994); finalmente, de José Gil, utilizamos *Portugal, Hoje. O Medo de Existir* (2005) um ensaio-livro – de grande sucesso editorial –, publicado originalmente em 2004, que marcou o debate nos últimos anos da primeira década do século XXI.

salazarismo e a sua fundação ideológica num tradicionalismo rural e na família; uma mentalidade contemporânea, caracterizada por uma passividade, conducente a estratégias de normalização do poder, em que nos alongaremos no conceito de não-inscrição de José Gil e na ideia do recalcado de Eduardo Lourenço.

1.4.2.1 *Os imaginários conflituantes*

O tempo contemporâneo português, como temos vindo a assinalar, é caracterizado por um conjunto de mudanças estruturais assentes no desenvolvimento da globalização. Para além disso, em termos míticos, como Eduardo Lourenço (2010) tem acentuado desde a década de 70, houve uma mudança de paradigma do imaginário português. Essa mudança dá-se com a Revolução de Abril e com o espaço democrático então aberto. Para o autor, este novo ciclo histórico representa uma brutal alteração da imagem dos portugueses, uma troca entre um Portugal Imperial, senhor das suas colónias, para um país pequeno e frágil agora recentrando para um projeto europeu. No entanto, Eduardo Lourenço (cf. 2010, pp. 46–49) identifica uma particular ausência de trauma quando analisamos em detalhe as transformações históricas do país, sobretudo com a perda do Império – a partir do momento em que se inicia a descolonização, cujo sinal mais evidente e problemático foi a avalanche do regresso dos “retornados” – e a ausência de crítica pública ao legado histórico do salazarismo⁴⁴. Para o filósofo, acabou um ciclo histórico muito duradouro, sem ainda se sentirem as suas consequências devastadoras para o imaginário: “um acontecimento tão espectacular como a derrocada de um «império» de quinhentos anos, cuja «posse» parecia co-essencial à nossa realidade histórica e mais ainda fazer parte da nossa *imagem corporal, ética e metafísica de portugueses*, acabou *sem drama*” (Lourenço, 2010, p. 47).

Como Eduardo Lourenço esclarece, Portugal não é um país com típicas crises de identidade que resultaram em guerras fratricidas nos últimos 20 anos (de que o exemplo dos Balcãs é o mais evidente). Pelo contrário, Lourenço assinala uma autoimagem muito vinculada, caracterizando os portugueses como um povo “com larga memória espontânea e cultivada de si mesmo, nação com definição política, territorial e cultural de muitos séculos (...). Nós pensamos saber quem somos por ter sido largamente quem fomos e pensamos igualmente que nada ameaça a coesão e a consciência da realidade nacional que

⁴⁴ Como veremos no segundo capítulo, essa foi uma tarefa que o cinema português também só encarou em tempos muito recentes. João Canijo, tema desta dissertação, é, aliás, um cineasta que se preocupa com essa crítica, como no caso mais evidente de *Fantasia Lusitana*, que analisaremos em detalhe no terceiro capítulo.

constituímos” (Lourenço, 1988, p. 10). Já assinalámos, nesta dissertação, a ideia de hiperidentidade do próprio Lourenço.

No momento contemporâneo, o filósofo identifica o abandono do espaço mítico do império, depois da descolonização, por uma nova imagem, a da Europa, no mesmo registo passivo com que ultrapassamos um possível *trauma* histórico – apesar do momento em ebulição do pós-revolução⁴⁵. Daí que o autor conclua que, por “fim, entrámos na Europa como se sempre lá tivéssemos estado, ao mesmo tempo que cultivamos, oniricamente, um Império de quinhentos anos como se nunca de lá tivéssemos saído” (Lourenço, 1999, p. 60). Esta ausência de trauma representa, em certo sentido, uma espécie de continuidade do imaginário a partir da onnipresença ideológica da ditadura, sobretudo na autorrepresentação dos portugueses. Lourenço (1999, p. 79) repara, por exemplo, que a ideologia da Expo 98 “em bem pouco diferiu (...) da «imperial» dos anos 40”. Consequentemente, o filósofo acentua uma ausência clara de uma “revolução cultural” no imaginário português, apesar das mudanças sociais:

“Neste último quarto de século [1974-1999] realizámos muitas e belas coisas, reparámos algumas injustiças, melhorou a qualidade de vida para a generalidade dos cidadãos, mas falhámos o que se chama a «revolução cultural». Ou, para que o conceito não suscite maus pensamentos, a necessária, complexa, delicada desconstrução de uma ideologia estruturalmente imperial sem império, militante, hagiográfica, ultranacionalista, aberta ou inocentemente hostil à inspiração democrática, sem a qual não era viável superar meio século de «pensamento único»” (Lourenço, 1999, pp. 79-80).

Esta mudança de imaginário é ainda mais premente com as alterações sociais e económicas operadas pelo Novo Mundo e pela Europa. Neste aspeto, o trabalho de Boaventura de Sousa Santos tem sido paradigmático, porque nos permite observar o lugar do país nessas mudanças. O sociólogo assinala que, apesar de algumas construções mitificadas da existência nacional, que contribuem para a situação atual, houve alterações sociais significativas, isto é,

⁴⁵ Para Eduardo Lourenço (1999, p. 77), no momento revolucionário “não há dúvida (...) que (...) o destino imediato de Portugal foi rudemente discutido e, com ele, a questão mais vasta e sempre actual de «Portugal como destino». Mas, “uma vez o falso e o verdadeiro pânico passados, voltámos (...) aos mesmos caseiros e deliciosos negócios públicos (...). Do destino de Portugal e ainda mais de Portugal como destino (...) nunca mais se ouviu dizer uma palavra”.

“nas últimas três décadas, a sociedade portuguesa passou por vários processos acelerados e turbulentos de transformação social que tiveram impactos intensos, selectivos e contraditórios em diferentes campos da vida social e que até agora não se sedimentaram numa nova medida, ou seja, numa nova imagem coerente da sociedade em que os portugueses se revejam de maneira consensual” (Santos, B. de S., 2011, p. 35).

Santos faz uma longa enumeração dessas mudanças estruturais, que foram uma consequência direta da entrada na União Europeia, em 1986, das quais, por exemplo, podemos salientar: país de imigrantes em vez de emigrante; novas formas de organização da sociedade civil; aumento das assimetrias regionais e incremento da intensidade urbana; aumento da oferta de ensino superior; constituição de um sistema público de segurança social; melhoria dos indicadores de pobreza; aumento da precarização do emprego; endividamento das famílias; ou o aumento da área cultural nas políticas de Estado, entre muitas outras. Como diz o autor a terminar este inventário: “pode, pois, concluir-se que a sociedade portuguesa é uma sociedade em rápido movimento e transformação” (Santos, B. de S., 2011, pp. 35–37).

Santos propõe, consequentemente, que a melhor caracterização do momento contemporâneo é considerar Portugal como “uma sociedade de desenvolvimento intermédio. Algumas características sociais (...) aproximam-na de sociedades mais desenvolvidas, enquanto outras (...) a aproximam das sociedades menos desenvolvidas” (Santos, B. de S., 2002, p. 53)⁴⁶. O particular momento da história portuguesa – que é um momento cuja análise é política, económica e social – implica que haja uma negociação transnacional, porque vivemos num mundo globalizado e onde as relações estão interdependentes do xadrez mundial. Daqui resulta uma análise ao momento atual que comporte as principais modificações operadas neste contexto:

“As trocas de bens materiais e de bens simbólicos a nível mundial intensificaram-se muito nos últimos vinte anos devido a três factores principais: a transnacionalização dos sistemas produtivos; a disseminação planetária de informações e imagens; e a translocalização maciça de pessoas enquanto turistas, trabalhadores migrantes ou refugiados. Esta intensificação das interacções globais parece desenvolver-se segundo uma dialéctica de desterritorialização-

⁴⁶ Esta posição no sistema mundial corre, é claro, o risco de ser analisada do ponto de vista negativo, isto é, olhar para a realidade portuguesa como sinal de um subdesenvolvimento quando comparada com os países centrais. Essa negatividade é “uma outra forma de desconhecimento e por isso também é campo fértil de análises míticas e de estipulações de exotismo” (Santos, B. de S., 2002, p. 53).

reterritorialização. Com a intensificação das interações e das interdependências, as relações sociais desterritorializam-se na medida em que passam a cruzar fronteiras que até há pouco tempo estavam policiadas por alfândegas, nacionalismos, línguas, ideologias e frequentemente por todos eles ao mesmo tempo” (Santos, B. de S., 2002, p. 54).

Assim, como acentua o investigador, a posição ocupada por Portugal exige uma análise dialéctica de territorialização e desterritorialização, sobretudo quando olhamos para os diferentes períodos históricos, como já tinha assinalado por Eduardo Lourenço: o 25 de Abril provocou um regresso ao retângulo geográfico português, mas a entrada na Europa motivou um fenómeno contraditório de desterritorialização. É por isso que, para Boaventura de Sousa Santos, “Portugal é uma sociedade semiperiférica. Findo o ciclo do império, está a renegociar a sua posição no sistema mundial. Não é possível que num futuro próximo seja promovido ao centro do sistema ou despromovido para a sua periferia. É mais provável que a sua posição intermédia se consolide em novas bases” (Santos, B. de S., 2002, p. 58). Neste entendimento, o sociólogo coloca Portugal no meio de dinâmicas cruzadas de práticas sociais, que são características de períodos muito diversos – pré-modernidade, modernidade e pós-modernidade – e essa é uma constatação que exige muitos cuidados de análise. Por isso mesmo, a sociedade portuguesa é uma sociedade heterogénea: “Por via do tipo e da historicidade do seu nível de desenvolvimento intermédio, a sociedade portuguesa é muito heterogénea. Caracteriza-se por articulações complexas entre práticas sociais e universos simbólicos discrepantes, que permitem a construção social, tanto de representações do centro, como de representações da periferia” (Santos, B. de S., 2002, p. 59).

A análise de Boaventura de Sousa Santos permite olhar o lugar de Portugal no contexto das mudanças globais, mas também se integra no choque de temporalidades proposto por Eduardo Lourenço, isto é, a existência de diferentes representações culturais conflituantes – entre uma ideia de império e uma ideia de Europa; ou entre um espaço colonial e a abertura para o espaço europeu; ou até representações e práticas sociais. Para o sociólogo, esta configuração mítica⁴⁷ supõe a passagem de uma “zona colonial” para uma

⁴⁷ Boaventura de Sousa Santos (2011, p. 43) faz uma breve análise histórica, acentuando como Portugal, a partir do final do século XIX se coloca na zona colonial quase como um virar de costas ao projeto europeu, sobretudo devido à Conferência de Berlim (de partilha das colónias africanas) e do Ultimato Inglês em 1890, que acentuaram a “subalternização de Portugal na zona europeia”. Esta rejeição da Europa e viragem para uma zona colonial é aprofundada durante o salazarismo, que encontra nas suas colónias o último reduto da

“zona europeia”: “desde o século XV Portugal tem vivido como um feixe de representações sociais em duas zonas ou espaços-tempo, a zona europeia e a zona colonial. A ideia de zona pretende significar que, desde essa época, Portugal habita física e simbolicamente espaços-tempo muito mais vastos que os seus limites territoriais e muito diferentes das realidades que são observáveis nesses limites” (Santos, B. de S., 2011, p. 33). Também José Gil escreveu sobre esta encruzilhada de espaços-tempos conflitantes que põe em causa velhos paradigmas identitários. Esta encruzilhada, no entender do filósofo, é composta por três elementos: “[a] globalização, [a] europeização, e o nosso tempo nacional - que, só ele, constitui uma mescla de muitas camadas do passado” (Gil, 2009, p. 57). O resultado prático desta encruzilhada implica que estes diferentes tempos “não se encaixam nem consistem uns com os outros. Vivemos agora à deriva depois do embate destes três elementos, sem sabermos nem podermos tomar um rumo certo.” (Gil, 2009, p. 57). Neste aspeto, tanto Gil como Santos parecem corroborar a análise clássica de Lourenço.

Assim, como pudemos assinalar a partir destes três autores, o tempo contemporâneo português é marcado por uma encruzilhada histórica. Depois de uma mudança radical de regime, o imaginário português está aberto a novas configurações. No entanto, persistem representações culturais de momentos anteriores que entram em conflito com as novas práticas sociais no mundo globalizado. Vamos, por isso, agora, analisar o legado do salazarismo nesta encruzilhada.

1.4.2.2 O legado do salazarismo

Esta dissertação já enumerou diversas características essenciais do imaginário salazarista, convocando certos discursos que afirmam determinados valores, transformados em normativos da identidade nacional. Como seria de esperar, também para os três autores que seguimos, as representações contemporâneas da identidade nacional radicam as suas dinâmicas no imaginário criado pela ditadura salazarista. Por exemplo, Lourenço (2010, pp. 32-33) ressalta que o Estado Novo assentou numa ideia paradoxal da sociedade – entre

identidade nacional, reforçando o carácter isolacionista do regime: “no período que medeia entre a terceira década do século passado e 1974, o fascismo transforma a rejeição europeia em motivo de exaltação nacionalista e leva a especificidade de Portugal ao paroxismo de mito fundacional. Depois da Segunda Guerra Mundial, o regime fascista torna-se fatal para aspirações de promoção da sociedade portuguesa no interior do sistema mundial. Aliás, a sua longa duração faz com que a rejeição europeia se metamorfoseie e o isolacionismo nacionalista se reinvente” (Santos, B. de S., 2011, p. 47). Sobre esta importante leitura histórica ver também Eduardo Lourenço (2010, pp. 45-46).

o modernismo e o arcaísmo – sendo um período político em que a imagem nacional foi particularmente mitificada – e, sobretudo, o povo –, através da recuperação de um passado glorioso. Lourenço classificou essa construção como uma ilusão através da “fabricação sistemática e cara de uma *lusitanidade* exemplar” em que “não vivíamos num país real, mas numa «Disneylandia»⁴⁸ qualquer, sem escândalos, nem suicídios, nem verdadeiros problemas” (Lourenço, 2010, pp. 33–34). O salazarismo foi, assim, capaz de criar uma “imagem sem controlo nem contradição possível de um país sem problemas, oásis da paz, exemplo das nações, arquétipo da solução ideal que conciliava o capital e o trabalho, a ordem e a autoridade com um desenvolvimento harmonioso da sociedade” (Lourenço, 2010, p. 33). A imagem imperial do salazarismo – caracterizada pela frase “Portugal não é um país pequeno” – inculcou-se de forma paradigmática nos mitos de grandeza do imaginário português. Ao mesmo tempo, Salazar investiu na criação de uma “nova imagem de Portugal, global e hipertrofiadamente positiva, perfeita antítese da imagem pessimista do século [anterior]” (Lourenço, 1988, p. 21)⁴⁹.

Para os três autores, o salazarismo impôs uma condição genérica nas representações culturais: um regresso à ancestralidade benigna do espaço rural como imagem mitificada; acrescida da importância da moral católica (aliás, estes dois elementos já foram profusamente referidos). Essas condições moldaram as mentalidades, enclausurando o espírito criativo de Portugal. Para Lourenço, o salazarismo impôs uma imagem de “ruralização espiritual”, isto é, o carácter português baseado na simplicidade, modéstia, com recursos mínimos, trabalhador incansável, numa hierarquização exata, onde o Estado é o poder controlador das minudências sociais e económicas. Desta forma, Salazar esvaziou o conflito político em nome de um progresso otimista (Lourenço, 1988, pp. 20–21, 2010, pp. 32–34). Aliás, para o mesmo autor, também se torna relevante o catolicismo, que acentua uma imagem religiosa unívoca da identidade cultural portuguesa: “A doutrina social da Igreja é a (...) referência [do salazarismo] e os valores católicos, mais do que familiares num país «organicamente» católico e proselitista que durante séculos não separou a sua actividade colonizadora da actividade missionária, bastavam para sedimentar o seu específico nacionalismo autoritário” (Lourenço, 1999, p. 62).

⁴⁸ Este argumento será também importante para a análise de *Fantasia Lusitana*, de João Canijo, em que o cineasta observa a propaganda do regime.

⁴⁹ Lourenço (2010, pp. 39–40) coloca também em relevo a importância do movimento da filosofia portuguesa, na criação de uma “ideologia cultural de um fascismo lusitano”, criando uma imagem místico-nacionalista de “apologetismo intrínseco da excelência ímpar do ser português”.

Para José Gil, esta representação cultural do regime, como Lourenço a descreve, envolveu as mentalidades dos portugueses num amplo e invisível mal difuso. No argumento do filósofo, o sistema discursivo salazarista penetrou no mais ínfimo pormenor do quotidiano, insinuando-se e disfarçando-se de humildade e modéstia. O salazarismo, como culto de um pai autoritário e distante, promoveu a irresponsabilidade e tolheu a existência individual: “Nisso, como em tantos outros aspectos, o Portugal de hoje prolonga o antigo regime. A não-inscrição não data de agora, é um velho hábito que vem sobretudo da recusa imposta ao indivíduo em se inscrever. (...) Foi o salazarismo que nos ensinou a irresponsabilidade - reduzindo-nos a crianças, crianças grandes, adultos infantilizados” (Gil, 2005, p. 17). Portanto, o salazarismo foi, mansamente, dominando todos os aspectos quotidianos, aprisionando o caráter dos indivíduos. Uma das consequências deste poder oculto foi também a redução (ou mesmo a anulação) de um espaço público, onde os indivíduos fossem chamados a debater as questões estruturantes da sociedade. Por isso, mais “do que tudo, o salazarismo foi uma doença que pôs de rastos o povo português” (Gil, 2005, p. 25).

Ainda no contexto da influência do regime ditatorial, Gil (2005, pp. 62-63) identifica um fenómeno que serviu Salazar e que ajudou a cimentar as mentalidades. Referimo-nos ao conceito de *familiarismo*, que se aproxima da ideia de um ruralismo espiritual de Lourenço. Para Gil, o regime fundou a sua estrutura de sociedade na família, que serviu de suporte social. O familiarismo é, antes de mais, algo que envolveu profundamente todo o imaginário português e pretendeu moldar as relações sociais de forma a reproduzir o modelo da família e da sua hierarquia. O culto salazarista da família fundava-se numa “gregaridade lusitana”, um discurso científico-etnológico de justificação da singularidade portuguesa, que atravessa todos os estratos sociais. Nas palavras de Gil (2005, p. 62),

“[a]ssim se constitui, na grande esfera da afectividade social, uma estrutura envolvente que reproduzia a todos os níveis o modelo afectivo-relacional da célula familiar. Claro que tal estrutura se desenvolvia em inúmeras variantes, mas a sua força envolvente era omnipresente e quase sem falhas. No fundo, fornecia também um estranho coadjuvante ao poder político”.

A ideia do familiarismo relaciona-se também com a dinâmica encontrada por Moisés de Lemos Martins (1990) e a sua explicação da família enquanto “atomização disciplinar

salazarista". Assim, este familiarismo cultivou os afectos como suporte dos relacionamentos sociais, imitando a família, e, nesse sentido, retirando a possibilidade de um natural confronto no espaço público. Criava uma ilusão de democracia afetiva e familiar, onde tudo funcionava conforme era esperado. Como resultado, "aprisionava, encolhia os espíritos numa célula em que eles cultivavam a ilusão da igualdade e da fraternidade" (Gil, 2005, p. 63).

Este aspeto social que contribui para a representação cultural portuguesa, anula o viver pleno, de subjetividades ativas, disfarçando-se de práticas afetivas familiares. Ainda neste contexto – e depois do ruralismo espiritual, de Lourenço, e deste familiarismo, de José Gil – podemos acrescentar, a partir de outro ângulo, a leitura de Boaventura de Sousa Santos. Para o sociólogo, o Estado ocupa uma posição central no sistema português, mas cuja ineficiência provoca o afastamento entre o Estado e os cidadãos. Para além disso, este Estado centralista tem sido caracterizado – na sua história moderna – por um predomínio do autoritarismo. Por isso, Portugal apresenta uma sociedade civil fraca e que ainda se organiza sob modos de uma "sociedade providência", isto é, uma rede comunitária de vizinhos ou de parentesco que se ajuda mutuamente. É uma sociedade que ainda se rege por modelos simbólicos de sociedades rurais que se reproduzem em meios urbanos (Santos, B. de S., 2002, pp. 61–64).

Assim, tentamos avaliar, a partir dos três autores que seguimos, um aspeto social do regime salazarista que contribuiu para a formação de uma representação cultural dominante, cujo impacto é ainda notório na encruzilhada de tempos contemporânea. Destacamos os modos familiares, rurais e de uma sociedade providência que, incentivados pela ideologia salazarista, se inculcaram nas práticas sociais dos indivíduos. Chegamos, por isso, à conclusão desta leitura atual, fechado o círculo e aproximando-nos das mentalidades contemporâneas.

1.4.2.3 A mentalidade: o recalcado, a não-inscrição e o medo

O momento contemporâneo, como temos estado a descrever, é constituído por uma relação tensa entre representações culturais salazaristas e os novos desafios que resultam da democracia e da viragem europeia de Portugal. É decisivo para a análise cultural que procederemos no terceiro capítulo, descrever, com mais detalhe – sobretudo a partir das elaborações de Eduardo Lourenço (1999, 2010) e José Gil (2005) – a forma como o

imaginário português reflete estas tensões. Sobretudo, queremos aqui dar conta de uma mentalidade, que tem sido exposta pelos dois pensadores que seguimos, que revela uma dificuldade em aceitar uma imagem mais complexa da identidade portuguesa, procurando sobrepor essa complexidade com uma idealização (particularmente elaborada pelo salazarismo), que mais não é do que um irrealismo que tenta disfarçar a ausência de uma visão realista e de intrínseca fragilidade (um país pequeno, socialmente complexo, com debilidades estruturais, colocado no extremo ocidente da Europa).

Eduardo Lourenço, neste aspeto, e como temos vindo a mostrar, realizou um diagnóstico que designou como *psicanálise mítica do destino português* e que se funda numa análise cultural. Para o nosso foco de interpretação, interessa-nos perseguir a ideia de que a cultura portuguesa – reforçada por quase meio século da uma imagem idílica salazarista – tem como imaginário uma mentalidade eminentemente passiva da vida nacional. Essa passividade é reforçada, no entender de Lourenço, como já o dissemos, pela incapacidade de Portugal viver o fim do Império como trauma. Aliás, como filósofo acentua, para um “povo de longa tradição de passividade cívica”, o salazarismo era “apenas «o governo legal» da Nação” (Lourenço, 2010, p. 48).

Esta normalização da sociedade, operada dentro do discurso salazarista⁵⁰, resultou num coletivo nacional marcado pela *falta*, de perda de subjetividades ativas. Este carácter de falta é, para Lourenço, ainda a concretização de uma imagem mítica do passado, que leva a uma paralisia, impedindo os portugueses “de investir na sua vida real, no seu presente, uma energia e uma ambição que sempre parecerão medíocres [quando] comparadas com as do século de esplendor” (Lourenço, 1988, pp. 11–12). Essa passividade, que marca os discursos da identidade cultural portuguesa, resulta, assim, do choque de imaginários, até porque o novo destino europeu é, para o filósofo, ainda algo contraditório, já que no “fundo, sentimo-nos bem no nosso país lírico, bucólico, de hortas e sardinha assada, com um suplemento de conforto importado do mundo onde se inventa e reinventa sem cessar esse futuro” e por isso é que “Portugal é um tecido histórico-social de malha cerrada, uma aldeia de todos (...) que não consente (...) a irrupção de um viver individual autónomo e autonomizado que só o nascimento e proliferação grandiosas da cidade burguesa instituíram” (Lourenço, 1988, pp. 12–14). O que Lourenço nos diz sobre

⁵⁰ No entender de Gil (2005, pp. 18–19, 134) há também algo mais profundo, em sentido genealógico, nas mentalidades dos portugueses, que remete a um passado histórico mais longínquo e resultado de uma espécie de trauma.

esta paralisia revela que, apesar de Portugal ter mudado significativamente em termos sociais e económicos, “na sua essência a imagem cultivada durante quarenta anos permanece intacta” (Lourenço, 1988, p. 21). E como podemos verificar, a identidade cultural continua a ser marcada por aquilo que designamos como familiarismo, uma rede de vizinhanças que impede a formação ativa das subjetividades. Ora isto coloca-nos numa espécie de regime sem destino, numa espécie de limbo identitário, já que o fenómeno imenso da globalização nos obriga a transformações económicas e sociais.

Esta passividade, no meio das mudanças estruturais, sobretudo a partir do projeto europeu, volta a provocar um fenómeno cultural de euforia, mostrando como a relação esquizofrénica e irrealista se mantém. Neste contexto, como assinalou Lourenço no final da década de 90, o discurso dos portugueses é entusiástico, pois pela “primeira vez, o nosso país vive-se a si mesmo e começa até a ser visto pelos outros, que sabem onde ficamos e quem somos, como um povo insolentemente feliz. Exibicionistamente feliz⁵¹” (Lourenço, 1999, p. 71). Este fenómeno acentua, no entender de Lourenço (1999, p. 79), a característica marcadamente passiva da vida nacional, isto é, “(...) como sempre, a euforia nacional parece excessiva e artificial. Gozamo-la, mas não a somos. Uma parte da existência nacional é intrinsecamente passiva”. Interligando aspetos culturais recorrentes – a bipolaridade entre esplendor e decadência, o conflito de imaginários Império-Europa, e mesmo o legado passivo do salazarismo – Lourenço destaca uma representação baseada numa ideia de hiperidentidade apoiada numa visão idealizada da identidade. Esta idealização constrói um discurso irrealista do imaginário, acentuando um recalçamento de uma imagem mais real da ideia de Portugal no seu contexto histórico. É nesta tensão entre as diferentes imagens que Lourenço mostra como, ciclicamente, há um “regresso do recalçado” no processo identitário e cultural ao longo do devir histórico. Isto é, “cada período de forçado dinamismo tem sido seguido sempre do que, em linguagem freudiana, se chamaria o regresso do recalçado” (Lourenço, 2010, p. 29). Também por isso a saudade é vista, neste contexto, como um instrumento cultural para adiar o enfrentamento do real, já que o seu funcionamento se faz a partir de “um olhar para o passado [que] (...) é mais da ordem do sonho do que do real” (Lourenço, 1999, p. 93).

⁵¹ Não deixa de ser curioso que este exibicionismo feliz está patente nas imagens da propaganda salazarista que João Canijo utiliza em *Fantasia Lusitana* (assunto a que voltaremos).

Assim, Lourenço reforça, a partir do que descrevemos, uma certa mentalidade inscrita na tradição da cultura portuguesa que conduz a estratégias sociais de subterfúgios ou indiferença face aos problemas⁵². No entanto, a realidade surge sempre de rompante, provocando um regresso do recalcado e uma atitude iminentemente esquizofrénica. Em resumo, como assinala Maria Manuel Baptista, numa leitura de Lourenço, “porque o psiquismo nacional ressentido como dor e sofrimento a intrínseca fragilidade de Portugal (que é propriamente o *real doloroso* e «inaceitável» de que Freud nos fala), [ele] trata de, através do mecanismo do recalque, e guiado pelo princípio do prazer, esquecer activamente uma tal realidade insuportável e produz um mito compensatório” (Baptista, M. M., 2003, p. 326).

O filósofo José Gil também trabalhou algumas destas ideias, propondo o conceito de não-inscrição como mentalidade⁵³ que atravessa o tempo histórico através de um movimento inconsciente: “a não-inscrição do nosso passado salazarista teve efeitos de incorporação inconsciente do espaço traumático, não-inscrito, nas gerações que se seguiram” (Gil, 2005, p. 43). Gil descreve esta mentalidade, notando como, por exemplo, a comunicação mediática das notícias (na televisão) pressupõe uma distância entre a audiência e o *mundo real* que se passa no exterior do *mundo fechado* dos portugueses. O filósofo analisa uma espécie de neutralização do pensamento através do culto da ideia de *bom senso*, que provoca uma anulação da ação individual, isto é, “ao supor a harmonia preestabelecida segundo o bom senso (o mal e o bem equitativamente repartidos no mundo), a norma impõe limites negativos ao pensamento” (Gil, 2005, p. 9). Este discurso – que também é público, por exemplo, através do discurso televisivo –, “constrói (...) um nevoeiro que nos envolve e não nos deixa distinguir com clareza o real do «irreal»” (Gil, 2005, p. 11). Este nevoeiro que cobre a sociedade é resultado de um dos conceitos fundamentais do filósofo: a não-inscrição. Para Gil (2005, p. 15), em Portugal e com os portugueses, nada “acontece, quer dizer, nada se inscreve - na história ou na existência individual, na vida social ou no plano artístico”. Por exemplo, a revolução do 25 de Abril não conseguiu inscrever o salazarismo, antes obliterou o passado, numa espécie de “branco psíquico” (Gil, 2005, p. 16). E essa ausência de inscrição do passado é avaliada

⁵² Neste contexto, é interessante notar, como faz Lourenço, certas recorrências verbais como o “tinha de ser”: “[há uma] forma de *indifferentismo*, após o espasmo orgânico do grito, tão característico do nosso comportamento histórico. «Tinha de ser»” (Lourenço, 2010, p. 55).

⁵³ O facto de Gil abordar o terreno das mentalidades torna-se importante na sua elaboração teórica. Regressaremos a este pormenor no subcapítulo seguinte.

pelo diálogo quotidiano dos portugueses, sistematicamente referindo-se ao facto de nada ter mudado, nada se ter alterado (o que, de certa forma, se alinha com a ausência de trauma sugerida por Lourenço).

O que é, então, em mais detalhe a não-inscrição? Para Gil (2005, p. 17), a afirmação de vida é inscrição, isto é, inscrever "(...) implica acção, afirmação, decisão com as quais o indivíduo conquista autonomia e sentido para a existência". Por isso, a não-inscrição supõe uma existência essencialmente passiva dos indivíduos, amarrados a uma realidade indefinida, pouco clara, como aliás já notáramos em Eduardo Lourenço. Há uma relação próxima com o desejo porque este implica condições para a sua produção (positivas ou negativas). Pelo contrário, a "não-inscrição suspende o desejo" (Gil, 2005, p. 49). Por isso, Gil (2005, p. 19) identifica na sociedade portuguesa alguns sinais que acentuam esta não-inscrição, como um paradoxo temperamental do carácter dos portugueses, que se comportam num misto de "chico-esperto" – alguém que se aproveita das debilidades do outro ou do sistema – e do "burgesso" – alguém com uma subjetividade frágil e com algumas debilidades em praticar o pensamento.

Outras consequências desta não-inscrição passam pela contínua indefinição, isto é, nunca afirmar nada, mas antes operar através do meio-termo: "porque se arranjam álibis para não inscrever, criaram-se simulacros de inscrições – para que tudo ficasse num meio-termo indefinido, e os portugueses se convencessem de que estavam a inscrever quando estavam precisamente a fugir à inscrição" (Gil, 2005, p. 50). Também neste contexto está o culto que o português tem pelo pequeno, isto é, uma incapacidade para assumir verdadeiramente a realidade: "O português revê-se no pequeno, vive no pequeno, abriga-se e reconforta-se no pequeno: pequenos prazeres, pequenos amores, pequenas viagens, pequenas ideias" (Gil, 2005, p. 51). O pequeno é, assim, a medida do quotidiano dos indivíduos e pressupõe também ser um comportamento que favorece a ilusão da inscrição (que é, na verdade, a ideia de recalcado de Lourenço), isto é, a ilusão de uma vida plena que tem consequências mais fortes no espaço público, porque provoca uma ilusão de liberdade não plenamente utilizada, no sentido da cidadania plena: "a pequenez é a negação do excesso, e a nossa maneira de «estar certo» ou «ser certinho» - o nosso «justo meio». Finalmente, o ser pequeno é a estratégia portuguesa de permanecer inocente, continuando criança" (Gil, 2005, p. 52). O culto do pequeno provoca, neste sentido, um

“enclausuramento do sentido”, porque ele não tem capacidade para se expandir ou assumir em pleno.

A não-inscrição tem, assim, uma relação recíproca com o nevoeiro instalado na sociedade portuguesa. E uma das suas consequências é a passividade dos indivíduos. Aliás, como uma consequência natural da anestesia do salazarismo, que provocou uma obediência generalizada, amorfa. Este comportamento do antigo regime tarda em dissolver-se e, por isso, os indivíduos aceitam o “medo, [a] passividade, [a] aceitação sem revolta do que o poder propõe ao povo” (Gil, 2005, p. 39). Portanto, a não-inscrição e o nevoeiro estão impregnados na mentalidade dos portugueses. Para José Gil, esta constatação pressupõe também que exista um medo generalizado na sociedade portuguesa; um medo difuso de um poder também ele difuso; um medo que, transportando também da analogia com o familiarismo salazarista, nasce de imediato nas células sociais mínimas. Esse medo do poder resulta num respeito exagerado pela hierarquia, que tolhe os movimentos dos indivíduos: “enquanto dispositivo mutilador do desejo, predispõe à obediência. Amolece os corpos, sorve-lhes a energia, cria um vazio nos espíritos que só as tarefas, deveres, obrigações da submissão são supostos preencher [Gil descreve, em boa medida, a tecnologia de submissão que já descrevemos a partir de Moisés de Lemos Martins]. O medo prepara impecavelmente o terreno para a lei repressiva se exercer” (Gil, 2005, p. 84). Este é um “medo ubíquo”, um “medo de desejo”, ou “medo de existir”:

“O medo é uma estratégia para nada inscrever. Constitui-se, antes de mais, como medo de inscrever, quer dizer, de existir, de afrontar as forças do mundo desencadeando as suas próprias forças de vida. Medo de agir, de tomar decisões diferentes da norma vigente, medo de amar, de criar, de viver. Medo de arriscar. A prudência é a lei do bom senso português” (Gil, 2005, pp. 78-79).

Este medo difuso foi produzido pela sociedade salazarista e, por isso, está colocado no centro das relações de poder. Uma das suas origens é a violência: o medo surge como uma defesa generalizada contra o confronto. Tenta-se evitar o conflito através da ausência e isso originou um dos lugares comuns mais generalizados da sociedade portuguesa: o mito dos *brandos costumes*. Este lugar comum funciona como uma superficialidade ilusória, supostamente como forma de controlo do poder. O medo da violência exige a brandura como comportamento correto. É, neste sentido, que ganha ainda mais força a importância

do familiarismo e da forma como as relações afetivas de tipo familiar minam a convivência conflitual do quotidiano. Assim, esse mito dos brandos costumes apenas esconde uma real violência subterrânea (Gil, 2005, pp. 76–78). Há, portanto, uma violência latente que irrompe, de repente, na sociedade portuguesa e nos núcleos mais íntimos.

Para além disso, Gil também define como personagem típico da mentalidade portuguesa o “burgesso”. Para o filósofo, este indivíduo impõe uma estupidez generalizada e um “entorpecimento do pensamento”. O “burgesso” é, assim, uma “variante típica lusitana da grosseria”, que resulta de um “esforço e [de uma] impossibilidade de dar forma a um fundo visceral sem forma” (Gil, 2005, pp. 105–106). Este modo de estar em coletividade pressupõe uma “arrogância em julgar-se forma” (Gil, 2005, p. 106). Para o autor, esta figura vem de um fundo bárbaro, culturalmente pouco claro e é responsável pela violência latente e abrupta (Gil, 2005, pp. 105–108).

O medo difuso desta mentalidade reflete-se numa espécie de “terror quotidiano”, um “microterror” e alastra-se através de uma normalização negativa, pela homogeneização de comportamentos e pela “supressão de possibilidades de vida”. Isto é, a não-inscrição torna-se, na sociedade portuguesa, um trauma da não-inscrição (Gil, 2005, pp. 112, 122–123, 134). Usando conceitos formulados por Michel Foucault, Gil afirma que Portugal está num processo acelerado de passagem de uma sociedade disciplinar para uma sociedade de controlo. Duas consequências práticas destas características difusas são o queixume e a inveja, que prosperam no quotidiano. No caso do queixume, essa característica atinge também uma longa tradição de dizer mal do país nos diálogos diários. Estes processos sociais de relações de poder determinam, como refere Gil (2005, p. 41), a determinada altura do seu ensaio, “numa palavra, o Portugal democrático de hoje é ainda uma sociedade do medo”. Gil reforça aquilo que Lourenço (e, em outro contexto, Moisés de Lemos Martins) já tinha desenvolvido, concretizando, de forma mais clara, uma mentalidade contemporânea.

Terminamos, assim, a nossa tentativa de discutir as ideias principais de três pensadores portugueses contemporâneos e de algumas representações culturais por eles discutidas. Observámos como essas representações foram forjadas na ditadura do Estado Novo e as suas implicações no momento contemporâneo. Gostaríamos, a partir destas ideias, formular uma súmula das tensões geradas nas representações culturais

portuguesas, de forma a poder debatê-las com o imaginário cultural de João Canijo. No entanto, antes de iniciar essa sùmula, pretendemos esclarecer alguns dos problemas epistemolùgicos que surgem quando falamos de representações culturais ou da identidade nacional. O debate acadêmico sobre o assunto, no caso português, tem sido intenso e pretendemos dar aqui conta dele.

1.4.3 Críticas à imagem mítica: para o aprofundamento dos problemas epistemolùgicos

Como referimos na introdução a este capítulo, as questões da identidade do sujeito e da identidade nacional são colocadas a partir de debates complexos. Analisámos – partindo, sobretudo, das considerações de Stuart Hall – a forma como a questão identitária é problemática, porque não deriva de nenhuma circunstância biológica. Observámos também que a crise da identidade se tornou mais premente no período atual, na modernidade tardia. Nesse sentido, a ênfase colocada na questão da representação social é decisiva, porque, na verdade, há uma identificação do sujeito com certas identidades, aquilo que Stuart Hall denomina como posições móveis dos sujeitos. Nesse sentido, a identidade nacional é apenas mais uma das diversas identidades com que o sujeito tem que lidar. Ela não procede de algo pré-determinado, e, nesse sentido, é profundamente dinâmica e contingente. Ainda assim, ao colocarmos a questão no campo da identidade nacional, podemos, de facto, vislumbrar uma coerência de práticas e ideologias num determinado contexto histórico. Essas práticas concorrem para a definição de um espaço imaginário, precisamente no mesmo entendimento proposto por Benedict Anderson, isto é, um conjunto de condições culturais que são imaginadas num mesmo espaço comum, hoje sobretudo a partir dos meios de comunicação de massa: no nascimento do mundo moderno, esses meios passavam pelos jornais e pelos livros; no contexto contemporâneo, esses meios atravessam um espaço mediático múltiplo: televisão, cinema, jornais, comunicação digital.

A proposta de análise à identidade nacional a partir de um imaginário coletivo é também realizada por Eduardo Lourenço, quando clarifica a forma como se constroem e desconstroem as imagens forjadas pela cultura portuguesa. Para o autor, não se trata de dar consistência a esses mitos culturais, mas de analisar como eles foram construídos e mantiveram a sua pertinência num determinado contexto espaço-temporal. Contudo,

trata-se, de facto, de uma análise que conjuga posições hegemónicas e relações de poder (como aliás percebemos em relação ao regime salazarista). Como a questão epistemológica do imaginário é decisiva para o nosso estudo, faremos agora uma exposição de algumas das críticas contemporâneas propostas a este tipo de abordagem.

O investigador João Leal – autor a partir do qual desenvolvemos algumas das análises efetuadas até este momento – alerta para uma tendência obsessiva da cultura portuguesa na procura de “características espirituais ou psicológicas próprias que fariam dos portugueses, portugueses” (Leal, 2000a, p. 84). O autor coloca no centro deste debate, efetuado desde o século XIX, o importante ensaio de Jorge Dias – a que já nos referimos – e também o conceito do saudosismo, transformado em característica coletiva histórica dos portugueses. Abordámos já a centralidade da procura de uma etnogenealogia neste tipo de debate, sobretudo a partir de uma individualidade coletiva. De facto, trata-se precisamente de colocar a nossa discussão numa tensão permanente entre os sujeitos individuais e os discursos nacionais e culturais que são produzidos. Para João Leal (2000a, pp. 99–104), há uma contiguidade entre aspetos nucleares da elaboração de Jorge Dias em vários autores contemporâneos, nomeadamente em Eduardo Lourenço e Boaventura de Sousa Santos, precisamente nos textos que temos vindo a analisar. A perspetiva crítica de João Leal em relação a esta contiguidade é notória, embora o autor reconheça uma necessidade da antropologia portuguesa (local de onde advém a sua investigação) para analisar esta psicologia social e a circulação de estereótipos.

De certa forma, reconhecemos que o tom ensaístico de José Gil e Eduardo Lourenço pode reforçar certas imagens da identidade nacional, não oferecendo uma resistência. Também a análise pode ser classificada de elitista, porque apenas se concentra em aspetos específicos da cultura nacional – por exemplo, Eduardo Lourenço baseia-se na literatura, que é um suporte de uma elite letrada; José Gil, deposita, por outro lado, a sua argumentação num certo senso comum. Nesse aspeto, o historiador Luís Trindade chama a atenção para o facto de *O Labirinto da Saudade*, de Eduardo Lourenço, ser “uma obra paradoxal que, a um tempo, critica e reforça as imagens idealizantes com que a intelectualidade portuguesa tem fixado o que seja o país” e que na tradição intelectual portuguesa há “uma obsessão literária que estabelece fronteiras apertadas, e portanto

muito limitadoras, na definição de Portugal” (Trindade, 2006, pp. 50–51)⁵⁴. No entanto, apesar da crítica de Trindade, devemos aceitar que o trabalho de Lourenço se faz, precisamente, na tensão entre uma crítica e uma exposição de um certo imaginário cultural.

Uma parte da crítica pressupõe que a identidade nacional é algo sempre construído e que estes autores não têm em conta a dinâmica heterogénea da sociedade. É isso que Silvina Rodrigues Lopes (2010, p. 227) tem feito ao apontar que a “preocupação com a imagem dos portugueses, cultivada desde o século XIX, decorre da noção romântica de povo e supõe a necessidade de efabulação que construa uma unidade nacional”. Para Lopes, tanto Lourenço como Gil constroem um discurso mitificado da identidade nacional, assente numa ideia de um povo com um passado traumático (e, em especial, com a ideia de um “trauma original”) e com funções messiânicas (Lopes, S. R., 2010, pp. 227, 231). Para a investigadora (2010, pp. 228–229), só existem “identidades mínimas (nome, estado civil, data de nascimento, nacionalidade)” e ambos os autores deixaram de lado uma longa tradição na teoria da literatura, na antropologia ou na filosofia de “pôr em causa o haver algo como uma instância colectiva representável em imagens”.

No caso de Lourenço, a autora coloca em questão a existência de “uma misteriosa necessidade oculta da história de Portugal, decorrente de diversos acontecimentos traumáticos a que, por falta de sentido do trágico, os portugueses não terão respondido”; no caso de Gil, Lopes sente falta de uma vista sociológica, que possa contrariar a homogeneidade do povo português que o filósofo promove: “depois de todas as transformações da sociedade portuguesa nas últimas décadas, principalmente com a vinda de imigrantes que fez de Portugal um país de cruzamentos de culturas, a pretensão de encontrar características dos portugueses, que já antes era uma pretensão essencialista (biologista) indefensável, só podia servir para ressuscitar e manter os fantasmas da identidade nacional” (Lopes, S. R., 2010, pp. 228, 231). Ainda assim, a autora elogia Lourenço, pelo seu esforço de leitura das diferentes correntes histórico-filosóficas e de todas as suas contracorrentes: “(...) o livro [*O Labirinto da Saudade*] (...) não se limita a analisar imagens de Portugal literária e filosoficamente construídas (...), mas vai muito

⁵⁴ Neste caso, Trindade supõe que uma análise dos discursos de identidade nacional deve ser transferida da literatura para os meios de massa contemporâneos, por exemplo a televisão, como aliás o próprio Eduardo Lourenço (2007, p. 36) tem feito ao considerar que a televisão detém “uma credibilidade sintética que serve de referência, um pouco como o boletim meteorológico, ao discurso dominante da sociedade em que estamos”.

mais além disso, pois permite ver o que há na literatura portuguesa vários momentos (...) em que a ideia do ser português (...) foi desconstruída”⁵⁵.

Deste modo, Lopes (2010, p. 231) interroga a forma como os autores participam do discurso identitário que reforça um programa de poder, como terá sido, aliás, o desígnio de diversos governos no pós-25 de Abril: “fazer a identidade, Portugalizar os portugueses, fez parte de vários programas de Governo”. A sua crítica é particularmente severa em relação aos livros de José Gil, a ponto de escrever que o que “se passa é que, mesmo quando afirma o contrário, José Gil escreve uma busca da identidade perdida: na caracterização do desassossego como «traço essencial da nossa cultura» há o assomo de uma identidade paranóica, a de um povo superior, cuja cultura possui um traço «que abre o futuro e a dinâmica do presente»” (Lopes, S. R., 2010, p. 235). A construção de conceitos, realizada por Gil, é assim fortemente posta em causa, sobretudo a utilização de ideias generalizantes da identidade nacional – como é o caso da não-inscrição – utilizados em forma de uma psicologia coletiva e cujo esclarecimento científico não lhe parece ser claro. Para Lopes, a não-inscrição ganha contornos de características pré-determinadas do carácter nacional – apoiada numa leitura psicanalítica – toldando a liberdade e força agenciadora dos indivíduos. Também a análise tautológica do livro “conjuga circularmente «não-inscrição», «trauma», «nevoeiro» e «medo»” (Lopes, S. R., 2007, p. 79). Por isso, a autora (2007, pp. 82–83, 86) sugere que o livro de Gil acaba por insistir nas imagens genéricas e essencializantes da identidade nacional “em perfeita continuidade com aquilo mesmo que se aponta como construção da Portugalidade, parecendo assim apagar tudo o que foi dito ao longo do livro, que como vimos é naturalização de uma imagem dos portugueses”; para além disso, o livro é “pleno de vituperações, de julgamentos do povo português. Julgamentos feitos em nome do conhecimento de algo que se perde no tempo, um trauma original, mas também de um ideal político [o elogio do cavaquismo]”.

A questão política levantada por Lopes é pertinente precisamente pelo carácter mediático que rodeou o lançamento do livro de José Gil (embora, provavelmente, este impacto tenha sido surpreendente): ao fazer uma caracterização a partir de *factos-anedota* o autor colocou-se ao nível, no nosso entender, de um excessivo *senso comum*, embora se

⁵⁵ Na mesma linha, Lopes (2007, p. 65) acusa Gil de usar muitos dos conceitos de Lourenço sem o citar. Esse tem sido uma argumentação interessante, face à óbvia semelhança de certos conceitos entre José Gil e Eduardo Lourenço. André Barata (2011, pp. 107–108) debate este problema e considera que Gil pretende colocar-se *de fora* da cultura portuguesa (e, por isso, não a cita, nem se enquadra no legado histórico do seu debate). A esse propósito ver também a crítica de Luís Cunha (2006, p. 18).

deva admitir que é a partir dessas imagens que se podem traçar elementos caracterizadores das representações culturais. Para além disso, o panorama traçado por Gil corrobora algumas características *negativas* de um “temperamento português” que servem os discursos de poder quando se trata de aplicar medidas coercivas⁵⁶.

Os Estudos Culturais convocam problemas complexos que só podem ser ultrapassados por uma constante vigilância crítica. Nesse sentido, há uma dificuldade intrínseca na abordagem de uma questão tão melindrosa como a identidade ou mentalidade nacional. No entanto, o motivo da nossa dissertação é, precisamente, analisar as *representações* de uma coletividade nacional, sobretudo no contexto específico de um Portugal contemporâneo e na forma de uma *representação artística*, que se socorre do lançamento de hipóteses sociais⁵⁷. Estas decorrem, naturalmente, de uma base comportamental genérica e não pretendem escarpelizar as *nuances* relativas à diversidade complexa de uma sociedade. Isso não quer dizer que, muitas vezes, essas hipóteses não possam reforçar certos estereótipos que põem em causa o discurso produzido⁵⁸. Será dentro desta tensão e deste equilíbrio que se posiciona esta dissertação, tendo por certo que apenas procuraremos uma aproximação com as ferramentas teóricas e hermenêuticas de que dispomos.

Curiosamente, tanto Eduardo Loureço como José Gil previram as dificuldades epistemológicas dos seus leitores. Por exemplo, no prefácio de *O Labirinto da Saudade*, Lourenço tenta esclarecer a sua audiência do lugar de onde fala, ao propor uma *imagiologia crítica* da cultura portuguesa:

“O assunto próprio do nosso livro é pois menos o da «preocupação por Portugal», preocupação que está incluída por definição em todas as tentativas de autognose (...), que o de uma *imagiologia*, quer dizer, um discurso crítico sobre as imagens que de nós mesmo temos forjado. Essas «imagens» são de duas espécies: uma diz respeito àquilo que, por analogia com o que se passa com os indivíduos, se poderia chamar de «esquema corporal», imagem condicionante do

⁵⁶ Como afirma André Barata (2011, p. 111), “José Gil caucionou (...) posicionamentos provindos de todos os quadrantes da sociedade portuguesa que, perseverando numa descrição complexada da portugalidade, e não a valorizando, a ela imputam responsabilidades pelo atraso relativo do país”, mesmo que se possa admitir que este não tenha sido um caminho procurado pelo filósofo.

⁵⁷ Como mais tarde veremos, os filmes de João Canijo procedem de uma ampla investigação sociológica, menos num sentido académico do que numa versão observacional e empírica.

⁵⁸ De certa forma, foi essa a via que se seguiu, como hipótese de trabalho, no nosso artigo *Um Discurso sobre a Identidade: João Canijo e José Gil* (Ribas, 2011) que aproxima o discurso de cada um dos autores. No terceiro capítulo, José Gil será importante para a análise dos filmes.

agir colectivo cuja leitura só *à rebours* pode ser feita, pois são actos decisivos dessa colectividade que permitem induzi-la; a outra é de segundo grau e constituem-na as múltiplas perspectivas, inumeráveis *retratos* que consciente ou inconscientemente todos aqueles que por natureza são vocacionados para a autognose colectiva (artistas, historiadores, romancistas, poetas) vão criando e impondo na consciência comum” (Lourenço, 2010, p. 18).

Lourenço tem um lugar privilegiado no pensamento da cultura portuguesa no contexto contemporâneo e as suas ferramentas críticas são de poderosa valia no nosso contexto de análise. De certa forma, acaba por se colocar no lugar imaginário sugerido por Benedict Anderson. Sabemos também que o discurso de Eduardo Lourenço tem uma dimensão ensaística que o coloca de *fora* de um determinado discurso científico (com a sua organização de hipóteses e tentativa crítica de resposta a essa hipóteses através de ampla leitura académica). Como nota Maria Manuel Baptista (2003, pp. 216, cf. 219–220), em extensa análise à obra do ensaísta,

“da cultura à literatura, a estratégia de Eduardo Lourenço é sempre genuinamente fenomenológica: interessa-lhe menos, por exemplo, conhecer a realidade histórica, concreta e objectiva que foi Camões do que analisar a forma como ele tem sido representado e imaginariamente vivido pelos portugueses ao longo da sua própria história. [Trata-se, assim, de uma análise] à essência dessas mesmas representações no imaginário colectivo que Lourenço procura e nos oferece nos seus ensaios, partindo da suposição, ainda fenomenológica, de que é aí que se encontra o «ser da cultura portuguesa», quer dizer, não nas modalidades da sua existência objectiva, mas no seu sentido e significação, o que se plasma no e configura o seu imaginário colectivo”.

Também neste sentido, José Gil faz uma observação final no seu livro, esclarecendo o lugar epistemológico onde se coloca, que designa por “mentalidades”, recorrendo a uma plêiade de saberes parcelares para construir um argumento:

“É difícil falar de «mentalidades», que são afinal forças sedimentadas no campo social e nos comportamentos (mas o que não se disse foi evidente: a que profundidade estão os diversos estratos? Qual é a sua resistência à mudança? etc.). Não se procurou caracterizar o *ethos* português, a «portugalidade», mas quando se pode descrever tal traço persistente no comportamento de um povo (falando-se então na «hospitalidade», ou na «agressividade» de tal ou tal comunidade humana), é porque as «mentalidades» não foram ainda recobertas por comportamentos cívicos, jurídicos, políticos interiorizados – o que tende a acontecer nas

sociedades urbanas altamente desenvolvidas. Então as «mentalidades», os comportamentos sedimentados, equivalem a regras sociais e institucionais e devem ser tratados como tais, e não como características da «psicologia dos povos». Foi nesse sentido que se tratou cada exemplo que foi dado, cada facto-anedota descrito” (Gil, 2005, pp. 141–142).

Enfim, consideramos, como Eduardo Lourenço, que nos preocupam as representações culturais portuguesas e a forma como elas são reelaboradas pelos movimentos artísticos – neste estudo particularmente no cinema português –, sabendo também que esse cinema é parte integrante dessa criação de um *país imaginado* para usar a feliz expressão de Leonor Areal (2008) no seu trabalho de doutoramento. Veremos como o cinema tem trabalhado estas questões no segundo capítulo desta dissertação.

O problema do agenciamento é aqui decisivo. Ele não é de fácil resolução: por um lado, a construção de uma imagem cultural predominantemente negativa pode ter propósitos castradores e de não-performatividade, encaixando nos discursos das políticas de identidade típicas dos Estados soberanos e que resultam, como vimos em Silvina Rodrigues Lopes, na construção de ideologias unificadores cujo propósito é motivador de múltiplas desconfianças. É assim, uma posição de equilíbrio e tensão na discussão do imaginário. Consideramos que o trabalho de Lourenço e Gil está, precisamente, colocado numa crítica e análise dessas imagens, revelando estruturas hegemónicas e de relações de poder, como aliás fomos assinalando, sobretudo no caso da elaboração retórica do salazarismo. Assim, estas análises servem como denúncia de fatores opressores e que permitem criticar, desconstruir e *agir* contra o paradigma dominante. cremos que é neste lugar que nos colocamos, por forma a analisar um olhar artístico individual e profundamente crítico. Estaremos, contudo, vigilantes face a uma possível tentação conservadora que critica generalizadamente um povo, colocando-se, assim, numa posição de *fora*, numa impossível neutralidade.

1.5 Uma representação cultural: ilusão, família e violência

Durante o primeiro capítulo desta investigação temos tentado descrever e discutir representações culturais de uma comunidade humana. Tem-se revelado ser uma tarefa complexa, apesar de muitas das configurações identitárias se terem convertido em senso comum ou estereótipos que abundam no quotidiano social. O debate metodológico que descrevemos no capítulo anterior obriga-nos a manter uma necessária tensão entre

imagens mitificadas e dinâmicas práticas de produção social, sabendo que a produção das primeiras afeta, muitas vezes, a condição das segundas. cremos, portanto, que há na sociedade portuguesa atual um complexo problema identitário e para o qual tentámos encontrar pistas em tradições mais fundas da cultura portuguesa e, sobretudo, a partir dos mitos configuradores do regime ditatorial que precedeu a atual democracia portuguesa.

Para a dissertação que estamos a construir, interessa-nos aprofundar, sobretudo, algumas das ideias-chave dos autores citados. Antes de mais, tornou-se evidente que o salazarismo implantou-se como regime político à custa da construção de um imaginário mitificado de portugalidade. Este imaginário convoca valores “tradicionais”, que supostamente fazem parte dos valores ancestrais da “raça”. Nesse sentido, o objetivo do regime passava por regenerar a Nação contra a decadência visível, criando mitos exteriores e inimigos, como o liberalismo precedente, o comunismo internacional ou o individualismo. O regime é, assim, apresentado como providencial na salvação de uma suposta “alma nacional”. E, nesse sentido, há uma ligação umbilical entre a construção do discurso do regime e da Igreja Católica.

Para a construção de uma máquina de imagens mitificadora, o regime socorreu-se de uma plêiade de instrumentos, envolvendo todos os estratos sociais. De forma mais evidente, o regime sustentou-se numa máquina de propaganda e de censura para criar essa imagem idealizada de Portugal, precisamente criando uma teia ilusória que molda as imagens próprias da identidade nacional portuguesa. O filósofo Eduardo Lourenço também sublinha essa criação de uma imagem sem contestação, que nomeia, ironicamente, como *um oásis de paz*. Vamos argumentar, um pouco adiante, que no momento atual ainda se pode perceber esse “nevoeiro”, para usar uma expressão conhecida de José Gil. Uma das componentes mais importantes da máquina de propaganda é o reconhecimento da autoridade e da existência de um chefe distante e identificável. Essa autoridade – que os historiadores ressaltam ser o objetivo central de todas as estratégias salazaristas – será reforçada na densa estrutura de micro-poderes do regime: num âmbito profissional, o corporativismo, mas, sobretudo para o caso que estamos a analisar, num âmbito pessoal e social, a família. Esta célula base de poder é idealizada no imaginário, correspondendo a um modelo hierarquizado e autoritário do regime. Este modelo idealizado é conjugado com o mito da ruralidade, isto é, da aldeia rural como microcosmos do verdadeiro Portugal e da sua ancestralidade. Ambos – família e aldeia rural – são mitificados como lugares de paz e

tranquilidade, onde todos os seus membros atuam na devida proporção e no *bom senso*. Todos os autores que aqui analisámos reforçam estas ideias. Para o historiador Fernando Rosas (2012, p. 168), uma ideia recorrente que Salazar repete em entrevistas é, precisamente, a de “levar os portugueses a viver habitualmente”, isto é, uma mediania coletiva que evite um confronto contra o poder.

Assim, a família surge no imaginário disciplinador do salazarismo como imagem idealizada de um regime, mas também como lugar reprodutor das práticas autoritárias e patriarcais. Também por isso, a família surge como um lugar modelador das atitudes, prevenindo ou corrigindo um “vício” estrutural dos indivíduos (e, sobretudo, dos perigosos avanços políticos e sociais da modernidade). Como assinala Moisés de Lemos Martins, o regime acaba por utilizar as mesmas ferramentas – no que à família diz respeito – que a Igreja Católica e a sua estrutura disciplinar (que olha, por exemplo, a família como salvação contra o pecado). O investigador chama mesmo à família uma estrutura da atomização disciplinar salazarista, invocando uma microfísica do poder, disciplinando as relações sociais dos indivíduos. Também, por isso, é invocada por Martins a figura da boa dona de casa, paradigma idealizante do modelo familiar do salazarismo. A boa dona de casa sabe que tarefas lhes estão incumbidas na economia doméstica e, sobretudo, sabe qual é o seu lugar na hierarquia autoritária da família, obedecendo ao homem e chefe de família. Na sua construção teórica, Moisés de Lemos Martins propõe quatro exigências que as famílias cumprem na disciplina da sociedade: saúde, qualificação, política e moral. A conjugação destas exigências conduz os indivíduos a reconhecer o poder e reproduzir as suas formas de funcionamento.

Os quatro pensadores contemporâneos que seguimos – Eduardo Lourenço, José Gil, Boaventura de Sousa Santos e Moisés de Lemos Martins – reafirmam esta idealização do mundo rural e da família, analisando-a como uma representação cultural ainda presente no imaginário do Portugal contemporâneo. Eduardo Lourenço convoca uma “ruralização espiritual” dos portugueses, fundada na existência de um homem simples e modesto, encaixado na hierarquia da sociedade, enquanto Boaventura de Sousa Santos assinala a existência de uma “sociedade providência” no contexto social de Portugal, precisamente formada por uma rede de vizinhos e fundada em arcaicos modelos rurais. Como ideia aglutinadora, José Gil chama à atenção para a família no contexto salazarista, propondo o conceito de “familiarismo”, isto é, a família serve como suporte social de todas as relações

dentro da sociedade, formando uma teia de afetividade social ilusória, que evita a dissensão e o espaço público. O “familiarismo” desenvolve a ideia de harmonia entre os indivíduos e a manutenção das estruturas de poder, propagando-se a todo o tecido social e, com isso, privando a ação para além dessa imagem idealizada. Por isso, Gil afirma que os portugueses foram formados a obedecer a um pai distante e autoritário (configurado na figura do chefe do regime, exemplo máximo de todas as características que um bom pai de família deveria ter), infantilizando os indivíduos e tornando-os irresponsáveis. É nesse sentido que também Lourenço chama à atenção para uma necessidade do salazarismo esvaziar o conflito, controlando qualquer minudência quotidiana da sociedade. A família salazarista cultiva, assim, a ilusão da fraternidade e igualdade, impossibilitando os indivíduos de agir, ou como Gil propõe, “inscrever”, isto é, não possuem uma condição de liberdade subjetiva. O seu desejo é castrado.

Como o próprio filósofo propõe, esta imagem idealizada da família e a sua estrutura hierárquica e autoritária mantém-se no Portugal contemporâneo. Ele aliás menciona essa imagem como a “doença do salazarismo”. Para Gil, o mundo dos portugueses mantém-se fechado e aprisionado a um *bom senso* ou a *justa medida* – aquilo que Fernando Rosas destacou como o *viver habitualmente* do salazarismo – e com isso anula a ação individual. Daí que proponha a não-inscrição, uma impossibilidade de inscrever-se nos acontecimentos sociais e subjetivos. Esta não-inscrição pressupõe uma indefinição generalizada e um culto do pequeno, que se transforma numa ilusão da existência. Para Gil, isso provoca uma obediência generalizada e um medo de afrontar o poder e, por isso, de existir plenamente. Neste sentido, também Eduardo Lourenço nos fala de uma secular *passividade*, que, por exemplo, e em termos histórico-políticos, impede Portugal de sofrer um trauma no pós-25 de Abril com a perda de um imaginário imperial, o que aliás, Boaventura de Sousa Santos também sublinha, ao notar que o passado é um problema na identidade contemporânea portuguesa.

Assim, tanto Lourenço, como Gil ou Boaventura, chamam à atenção para um tenso momento identitário, sobretudo pela alteração de um paradigma colonial por um novo paradigma europeu. No entender de Gil, isso só vem acumular tensões que resultam numa nova ilusão, numa autoimagem hiperidentitária dos portugueses. Por isso mesmo, “ao medo habitual em que vivíamos vem progressivamente enxertar-se a síndrome do pânico” (Gil, 2009, p. 57). Os últimos anos, em conclusão, estão a desvanecer a ilusão identitária,

que permanecia estável, mesmo depois da entrada na Europa. Aos poucos, o sistema global torna-se uma realidade indesmentível e, na opinião de Gil, com consequências imprevisíveis nas subjetividades dos indivíduos: “é abrir portas ao desconhecido, a encontros inesperados, a emoções e afectos excessivos (tornar-se «angustiado» ou «entrar em pânico», deixando de «estar triste» ou «saudosos» – nas expressões usuais do léxico comum – implica uma mudança radical no clima afectivo de uma sociedade). É a ameaça (...) [de] perder a imagem de si, ou a identidade” (Gil, 2009, p. 59).

A partir do ponto de vista da sociologia cultural do Portugal contemporâneo, Ana Nunes de Almeida reforça esta tensão identitária ao apontar uma reconfiguração dos valores sociais: “[a instauração da democracia] imprimiu (...) uma dinâmica difusa de contestação, recusa, reconfiguração dos valores tradicionais e católicos sobre a vida privada. O reconhecimento oficial da igualdade entre homens e mulheres (...) é desde logo uma brecha no edifício do passado (...). Lugares e estatutos de género ou de idade deixam de ser naturalmente reproduzidos e desiguais” (Almeida, 2011, p. 10). Esta reconfiguração acentua, assim, tempos sociais diversos entre gerações e provocando brechas nas relações entre os indivíduos, obrigando agora à procura de novos compromissos. Mudanças sociais e representações culturais chocam, criando uma tensão no imaginário português, que consideramos ser parte importante do discurso presente nos filmes de João Canijo.

Enfim, a tensão identitária permite manter certas imagens idealizadas de Portugal: a imagem bucólica do país (Lourenço) ou o mito dos *brandos costumes* (Gil). No entanto, como Gil propõe, esta imagem que tenta evitar o conflito só aguça uma violência subterrânea. Parece-nos que a questão da violência é importante para perceber os modos de inculcação ideológica, mas também o extravasar dessa ideologia a partir do autoritarismo que o regime salazarista impôs. Fernando Rosas (2012, pp. 190–210), na sua análise da longa duração do Estado Novo, assinala o elemento da violência como absolutamente necessário à imposição da ordem e da normalização do regime. Como regime totalitário, o salazarismo impôs uma violência generalizada, partindo de uma supressão das liberdades, mas atingindo uma possibilidade determinante: a violência irrestrita na sociedade, capaz de impor uma dominação social.

Note-se que, no Estado Novo, esta violência foi usada com especial cuidado e, por isso, Fernando Rosas divide-a em dois modos distintos: a violência preventiva e a violência

punitiva. Neste contexto, o regime advoga principalmente uma violência usada de forma muito seletiva (cf. Rosas, 2012, p. 195), como aliás está explícito na retórica de Salazar:

“a força é absolutamente indispensável na reconstrução de Portugal, mas que tem de ser usada com serenidade e prudência capazes de assegurar a continuação da obra e de desviar as complicações que a prejudiquem ou a tornem impossível. Nós estamos condenados a escolher entre a anarquia e a disciplina imposta por um governo de autoridade. Ninguém por isso me passará adiante na arraigada convicção de que o Estado Novo deve ser bem forte e resistente para dominar as correntes revolucionárias, [e] assegurar a unidade nacional” (Salazar, 1961, pp. 146–147).

Nesse sentido, a violência preventiva funcionava de forma imperceptível e “era apontada à dissuasão, à intimidação, privilegiando a contenção e a vigilância permanente dos comportamentos” (Rosas, 2012, p. 196). O historiador (2012, pp. 196–202) resume três tipos de organizações do aparelho de Estado responsáveis por esta violência preventiva: a vigilância e ação preventiva (a censura, as escutas telefónicas e intercepção de correspondência, utilização de informadores e delação, controlo sobre admissões na função pública e empresas); o sistema de ordem pública, executada pelas duas polícias públicas – a PSP e a GNR – cuja ação passa pela “modernização e racionalização do recurso à violência através de técnicas específicas de «manutenção da ordem»” (Rosas, 2012, p. 197), culminando numa ação preventiva que cultiva o polícia como figura da ordem (tanto no universo urbano como rural)⁵⁹; e, finalmente, os aparelhos de disseminação ideológica que, instalados em todas as áreas sociais (escola, trabalho, família, lazer), trabalham uma “nova ordem” e um “homem novo”. Estes aparelhos de disseminação são representados por organizações escolares, juvenis e “de mulheres” (Mocidade Portuguesa, Organização das Mães para a Educação Nacional, Ministério da Educação Nacional); mas também por organizações corporativas que organizam a relação entre o trabalho e o indivíduo (o Instituto Nacional do Trabalho e Previdência, a Federação Nacional da Alegria no Trabalho ou a Junta Central das Casas do Povo). Assim, esta intrincada organização burocrática do Estado controla todas as minudências das relações sociais, moldando a ação livre dos

⁵⁹ Como assinala Fernando Rosas (2012, p. 199), “na consciência de cada um, na consciência do cidadão comum, e sobretudo na da grande parte dos pobres e socialmente desprotegidos, estava indelevelmente gravada a mais indiscutível e mais eficaz das normas de prevenção policial do regime: «com a autoridade não se brinca»”.

indivíduos e provocando-lhes medo de agir contra o poder, como aliás resume Fernando Rosas (2012, p. 200):

“A violência preventiva era um esteio essencial da segurança e durabilidade do regime. Na desmobilização, no medo, na interiorização da obediência, numa sociedade onde o peso social e cultural da ruralidade se prolongou bem para além do seu peso económico, ou seja, na eficácia real dessa violência preventiva assentou em larga medida o «saber durar» salazarista”.

Assim, o regime funda parte da sua obsessão com o poder num medo surdo e disseminado e num clima geral de submissão que atua precisamente no agir individual do dia-a-dia. Por isso, não era propriamente o consenso que reinava à volta do regime, mas sim, “sujeição, (...) obediência, (...) passividade, obtidas pela combinação eficaz do enquadramento preventivo com a resposta punitiva” (Rosas, 2012, p. 202). Qualquer um destes elementos, se relaciona com a não-inscrição e o medo propostos por Gil e as considerações sobre a passividade elaboradas por Lourenço.

Para o controlo mais eficaz de franjas contestatárias, o regime pratica um segundo tipo de violência: a violência punitiva. Esta segunda tipologia atua na repressão de ações políticas específicas e, nesse sentido, é pontual e eficaz. No entanto, é uma violência particularmente agressiva e desenvolvida por secções especiais da polícia política sendo capaz de utilizar diversos meios⁶⁰ para atingir os seus fins. De facto, curiosamente, estes métodos do regime são desenvolvidos sob a capa de uma pretensa legalidade, burocratizando de forma excessiva os processos políticos, mas depois utilizando todo o tipo de arbitrariedades. Este tipo de violência punitiva é bastante seletiva, mas é utilizada também como exemplo, entrando no domínio público através do rumor e acentuando o medo dos indivíduos em relação ao regime. Rosas faz mesmo uma contabilidade provisória dos presos políticos, sugerindo que foram “não menos de 30 mil prisões⁶¹” (Rosas, 2012, p. 204). Esta violência punitiva era também aplicada em qualquer tipo de manifestação pública, em qualquer aspeto da vida social portuguesa. Nesse sentido, a história do regime é a “história da eficácia dessa combinatória entre velhas e novas formas de violência

⁶⁰ Fernando Rosas lista alguns dos métodos desenvolvidos para esta violência repressiva: “a tortura do sono, a «estátua», os espancamentos com vários tipos de instrumentos de agressão, o isolamento prolongado, a chantagem e a humilhação dos presos, a prisão arbitrária sem culpa formada nem condenação judicial” (Rosas, 2012, p. 203).

⁶¹ O filme 48 (2010), de Susana de Sousa Dias, aborda esta questão da violência, apresentando testemunhos de diversos presos políticos. Curiosamente, o filme é realizado 36 anos depois do 25 de Abril.

potencialmente discricionária. A da intimidação, a da formatação dos espíritos, a da ignorância, a do temor reverencial, e a da brutalidade crua da punição contra a ousadia de se pôr de pé” (Rosas, 2012, p. 210).

Esta violência surda imposta pelo regime determina, assim, uma imagem de um país obediente e naturalmente pacífico. Daí resulta a utilização do estereótipo do povo português como um povo de *brandos costumes*. Neste aspeto, podemos também seguir a reflexão sociológica de Cláudia Casimiro (2011, pp. 114–116), que nos mostra que, na verdade, a realidade portuguesa sempre refletiu níveis altos de violência e animosidade. Esta realidade está também colocada no centro familiar, atingindo por vezes proporções hoje consideradas como “desumanas”. É o caso sintomático da utilização do curral⁶² como forma de violência na família: “Aconteceria ainda, por exemplo, em meados do século e em meios rurais, manter em currais ou espaços exíguos privados de luz solar os indivíduos que sofriam de deficiências físicas e mentais. Estes eram tratados como animais, podendo ser acorrentados ou atados com cordas para impedir que se movimentassem” (Casimiro, 2011, p. 114).

A autora prossegue estes relatos de violência, notando que o homicídio era prática comum nas relações sociais familiares ou próximas destas⁶³, sendo encobertas pelo regime a partir da política de censura. Neste contexto, a hierarquia familiar imposta pelo regime salazarista define claramente os papéis familiares, sobretudo dividindo distintamente, como já atrás notámos, entre as funções do homem, chefe de família, e a mulher, doméstica e boa dona de casa. Esta definição assimétrica dos papéis pressupõe, como assinala Cláudia Casimiro, a aceitação generalizada da violência – física e psicológica – que é permitida ao chefe de família. Nesse sentido, não eram interpretadas como violência inaceitável,

“[a]s agressões físicas e psicológicas que (...) as mulheres sofriam no âmbito da conjugalidade, se provocavam mágoas e tristezas, não eram vividas por todas como um efectivo abuso por parte do homem. As agressões eram antes integradas na sua mundividência como fazendo parte da ordem natural da vida familiar e, muito especificamente, da relação hierárquica estabelecida entre marido e mulher” (Casimiro, 2011, p. 118).

⁶² Veremos este tipo de violência também aplicado num caso particular de um filme de João Canijo.

⁶³ Casimiro (2011, p. 115) assinala que esta “realidade obscura e dissimulada manifestava-se não somente entre desconhecidos, mas também entre sujeitos que se cruzavam em redes de vizinhança, de parentesco alargado, ou que estabeleciam relações de intimidade afectiva, amorosa e familiar”. Este tipo de descobertas tem sido possível a partir de uma leitura de dados de arquivo nos Institutos de Medicina Legal.

Aliás, como nota ainda a investigadora, este tipo de violência era mesmo aceite no âmbito legal do Estado, que assim admitia que estes maus-tratos poderiam ser “aceites e desculpáveis, mesmo à luz do direito de família” (Casimiro, 2011, p. 118)⁶⁴.

Cláudia Casimiro (2011, pp. 126–129) prolonga a sua investigação para um âmbito democrático e, mesmo notando alterações significativas nas relações familiares e conjugais, mantém-se uma ideia de que no interior das famílias ainda ocorrem violências sistemáticas. Neste sentido, a autora refere estudos indicando que, em Portugal, 40% dos homicídios ocorrem em ambiente familiar, notando, assim, que a instituição da família assume “um carácter contraditório: o sujeito depara-se com movimentos de fusão *versus* individualização, permanência *versus* mudança, protecção mas também opressão, serenidade e tensões, amor e violência, no fundo, uma família refúgio, mas também uma família que mata” (Casimiro, 2011, p. 127). Acrescente-se ainda a este diagnóstico contemporâneo, que vários trabalhos de investigação têm revelado, a preponderância de uma violência psicológica em relação à violência física.

Por tudo isto fecha-se, assim, um círculo ao consideramos a importância da questão da violência na sociedade portuguesa, desde a representação não-violenta efetuada pela ideologia salazarista – o mito dos “brandos costumes” – até às práticas aceites e legais dos tempos de ditadura. Como observámos a partir da investigação contemporânea, as mudanças culturais das últimas décadas têm modificado algumas perspetivas sociais em relação à dinâmica familiar, mas não alteraram ainda profundamente uma violência silenciosa que persiste no interiores das relações familiares. Há, assim, um conflito claro, na sociedade portuguesa, entre uma representação idealizada da família – uma ilusão dos bons costumes e do viver habitualmente – que é contrastada com uma violência subterrânea e persistente.

Creemos que podemos concluir, assim, o estudo da dinâmica social, ideológica e de representação cultural que tem moldado as perceções identitárias de Portugal. Neste sentido, talvez seja pertinente revelarmos, em conclusões sucintas, as ferramentas

⁶⁴ A socióloga convoca mesmo um acórdão do Supremo Tribunal de Justiça, em 1952, que afirma: “se os maus-tratos forem infligidos pelo marido à mulher, sem exceder os limites de uma moderada correção doméstica, eles não constituirão sevícias capazes de justificar o pedido de divórcio” (Casimiro, 2011, p. 118).

científicas que servirão de grelha para a análise que vamos efetuar ao cinema de João Canijo:

1. A identidade individual é construída e, por isso, é instável. Depende de dinâmicas em curso e, assim, o sujeito da modernidade tardia é um sujeito fragmentado, histórico e contingente.
2. A identidade cultural depende da forma como os indivíduos se identificam com representações culturais e também da memória e narrativas históricas.
3. A identidade nacional é uma das identidades que um sujeito imagina e participa da discussão das identidades culturais. É, nesse sentido, uma construção histórica, baseada no conceito de Estado-Nação do século XIX. Como diz Benedict Anderson, ela surge da língua, de movimentos nacionalistas, de uma cultura partilhada, e propõe-se como uma “comunidade imaginada”.
4. A identidade nacional portuguesa participa de uma tradição cultural que se define a partir do século XIX.
5. Houve várias tentativas de criar identidades essencialistas nesta tradição. Por exemplo, no imaginário português há uma tradição cultural que se apoia numa esquizofrenia (Eduardo Lourenço): tempos decadentes, em que o olhar é direcionado para o exterior; e tempos fulgurantes, em que há uma reaproximação com determinados elementos de uma cultura popular, permitindo a reafirmação de uma singularidade portuguesa.
6. Também aproveitando esta tradição, houve uma construção ideológica do Estado Novo, clarificada pelo discurso de António de Oliveira Salazar. Com um óbvia preocupação com o prolongamento temporal do poder, o Estado Novo construiu uma representação cultural dos portugueses que ainda hoje tem ecos na sociedade democrática.
7. A partir dos anos 80 e 90 do século passado, a identidade nacional começou a ser intensamente discutida. Filósofos, historiadores e sociólogos analisam os efeitos da tradição e os momentos de rutura trazidos pelo regime democrático.

8. Um dos pontos mais importantes nestas discussões é o papel da família nas representações culturais. Microcosmos social, a família serviu como símbolo cultural dos diferentes regimes, sobretudo a partir da sua potencialidade enquanto essência identitária. Idealizada, a família serve como concretização destas representações. No entanto, explicámos como essa idealização tem sido posta em causa, sobretudo através de uma violência subterrânea que persistiu na sociedade portuguesa.

Cremos que agora, findo este capítulo, estamos preparados para analisar a obra de João Canijo sob o ponto de vista do paradigma da identidade na sociedade portuguesa contemporânea. O nosso estudo procurará perceber de que forma o realizador expressou essa representação, a crítica ou até influencia a persistência os discurso identitários existentes. No entanto, antes de partirmos para a análise, incluiremos ainda outra camada: uma perspetiva histórica sobre o cinema português e sobre o seu cânone, perspetiva essa que depois desaguará no cinema contemporâneo de João Canijo. Algumas das preocupações com as representações culturais serão também muito úteis para entendermos de que forma o cinema português discutiu estas temáticas e de que forma se integrou numa tradição cultural e cinematográfica portuguesa.

Capítulo 2 – Do novo cinema ao cinema contemporâneo: a questão da identidade nacional no cinema português

A história do cinema português dos últimos cinquenta anos tem sido particularmente debatida e estudada. De facto, os últimos anos têm sido importantes numa necessária revisão de um período ainda pouco analisado⁶⁵. No contexto da nossa investigação, interessa-nos debater de que forma o cinema português e o discurso acerca dele alterou as posturas perante as premissas produtivas, estilísticas e temáticas, sobretudo na sua ligação com a questão da identidade cultural portuguesa, isto é, perceber de que forma os estudiosos debatem como os filmes discutem o país e a sua identidade. O nosso objetivo é traçar o estado da arte neste campo, fazendo relacionar conceitos que vários investigadores têm proposto na sua análise das transformações ocorridas, tantos em termos culturais como do próprio cinema. Em termos de horizontes temporais, tentaremos olhar o cinema português a partir de dois momentos: o período entre os anos 60 e os anos 80, discutidos por diversos conceitos periodizantes, no contexto de um olhar positivista sobre a história, incluindo *novo cinema português* e *escola portuguesa*; e o período que se iniciou no princípio dos anos 90, genericamente entendido como *cinema português contemporâneo*. Tentaremos perguntar, para evitar um delineamento linear da história do cinema, se o cinema português mudou, irreversivelmente, de uma época para outra, entre um conjunto de ruturas e continuidades. É determinante reforçar que os períodos em causa têm sido alvo de análises históricas mas – particularmente no cinema contemporâneo – com alguns problemas epistemológicos, decorrentes de uma ausência de distância histórica. Essa distância, no futuro, poderá alterar alguns destes pressupostos.

Tendo em conta os períodos em causa, é decisivo, para este estudo, esclarecer o conceito de *novo cinema português*, que caracteriza o cinema nacional a partir dos anos 60, mas também a denominação *escola portuguesa*, taxonomia central sobre o cinema português nos anos 80. Uma questão importante obedece a este olhar histórico: o novo cinema criou uma ideia específica de cinema português que tem repercussões até ao momento presente. Paulo Filipe Monteiro, por exemplo, abordará mesmo o nascimento do novo cinema português como uma invenção da tradição que exclui outros filmes portugueses: “nessa década [60] começa a fazer-se um trabalho de afirmação do Novo

⁶⁵ Para uma revisão crítica da produção historiográfica e académica do cinema português – em particular do período temporal aqui abordado – ver Ferreira (2013, pp. 16–20) e Cunha (2003).

Cinema português: uma invenção da tradição que, inevitavelmente, significa a exclusão das tradições que a nova geração considera não corresponderem à essência do cinema (moderno) português” (Monteiro, 2004, p. 31).

Para além disso, devemos também ter em conta que a questão da identidade nacional (ou da nação) é determinada pelas condicionantes produtivas, temáticas e cinematográficas e pelos discursos exteriores dos cineastas: essas relações também serão trazidas para o debate. Outra ideia importante deve ser assinalada no contexto desta investigação: analisaremos ambos os períodos por via de uma leitura dos diferentes estudos já desenvolvidos⁶⁶. Isto quer dizer que não realizaremos análises fílmicas pormenorizadas porque tal trabalho exigiria outro espaço (e outro tipo de investigação). Uma consequência deriva dessa postura epistemológica: a maioria das análises utilizadas baseia-se em determinadas obras cinematográficas valorizadas por um cânone, isto é, utilizaremos um conjunto de filmes paradigmáticos no contexto das épocas estudadas, estabelecidos na literatura historiográfica e académica entretanto produzida. Parte da investigação também se socorre de avaliações críticas publicadas em periódicos generalistas e especializados (revistas e suplementos culturais), pois o carácter contemporâneo do período estudado assim o exige. Partimos, portanto, de um estado da arte que sabemos ser ainda incompleto e que necessitará de avaliações futuras.

2.1 Cinema e identidade nacional: o quadro conceptual do cinema nacional

Os estudos fílmicos nas últimas duas décadas têm discutido de forma persistente a questão da identidade nacional no cinema e os discursos produzidos à volta dessa questão no campo do cinema nacional. Já abordamos, nesta dissertação, a problematização intensa da questão da identidade nacional nos estudos culturais. Debateremos a forma como a identidade nacional pode ser entendida com uma perspectiva essencialista e provocar representações culturais que podem ou não confundir-se com o discurso do Estado. Nesse sentido, levámos a cabo uma leitura a partir dos discursos formulados à volta dessas representações e mostrámos como elas são contingentes e temporárias, permitindo não uma identidade natural e trans-histórica, mas apenas identificações em curso com certos aspetos culturais. Nesse caminho, observámos a complexidade de uma identidade

⁶⁶ Embora, no caso do cinema português contemporâneo, parte da reflexão proposta surja no contexto de outras publicações do autor desta dissertação.

nacional, que pode ou não confundir-se com uma cultura nacional, cuja construção depende, precisamente, da forma como essa identidade é transportada para os discursos ou representações sociais.

No capítulo que agora iniciamos, vamos proceder a uma investigação histórica sobre determinadas condições que permitiram a construção de um *corpus* fílmico num determinado contexto nacional: o cinema português. Como veremos, esta taxonomia simples tenta revelar uma posição histórica de um determinado conjunto de filmes produzidos no contexto de um estado-nação ao longo de várias décadas. No entanto, ela também esconde um conjunto de problemáticas associadas à definição de um cinema nacional. Iremos tentar perceber de que forma o cinema português enunciou o nacional e construiu discursos sobre a identidade nacional. Por isso, tentaremos estabelecer recursos teóricos para discutir esse tipo de relação, entre o cinema e o *nacional*. E mais do que isso: perceber como o cinema dialoga com as tradições culturais de diferentes tempos históricos e contextos geográficos.

Antes de mais, é forçoso implicar – tendo em conta o debate recente a que já nos reportamos – os mesmos problemas científicos da identidade *nacional* em relação ao cinema *nacional*. Se pretendemos admitir que não existe uma identidade nacional, no seu sentido mais puro e essencialista, não podemos também aceder a um estatuto dominante de um cinema fundado na identidade nacional. Decorrem daqui vários problemas: como definir um cinema nacional? A partir de que condições? Por meio de questões económicas, culturais ou políticas? Analisando a sua semântica, sintática ou dimensão pragmática ou a partir do ponto de vista de uma audiência localizada num espaço nacional? Duas questões proeminentes se interseitam e são decisivas para a nossa investigação: como definir um *corpus* de um cinema nacional sem construir um cânone ou uma tradição? Definido esse *corpus*, a partir de que aspetos esses filmes discutem o nacional e constroem representações culturais?

Neste contexto, é necessário assinalar a existência de uma nova abordagem ao cinema nacional, nos estudos de cinema, que começa no contexto do cinema britânico. Dois textos são fundamentais nesta discussão: *The Concept of National Cinema*, de Andrew Higson (2002), e *Reconceptualizing National Cinema/s*, de Stephen Crofts (2002)⁶⁷.

⁶⁷ Ambos os textos foram publicados em revistas científicas: o texto de Andrew Higson em 1989 e o de Stephen Crofts em 1993. Usamos aqui a versão republicada em *Film and Nationalism* (Williams, A., 2002).

Recorde-se que a História clássica do Cinema tem sido fundada, essencialmente, numa delimitação *nacional*, a partir das estruturas produtivas e dos textos produzidos no interior dos estados-nação. Também alguma dessa História tem associado, ao cinema nacional, uma configuração com representações nacionais⁶⁸. No entanto, as novas preocupações com o conceito de cinema nacional e as suas problemáticas originaram, entre o final dos anos 90 e os anos 2000, diversos livros que discutem a amplitude do conceito, sobretudo respondendo às novas inquietações, nas últimas três décadas, com os conceitos de Estado-nação e identidade nacional (como referimos no primeiro capítulo). Por um lado, através da análise de vários dos cinemas nacionais, como a série editada por Susan Hayward para a Routledge, que inicia em 1993, com um volume (sobre o qual também nos debruçaremos) sobre cinema francês, escrito pela própria autora (2005)⁶⁹. Por outro lado, nos últimos anos têm surgido algumas coletâneas (MacKenzie e Hjort, 2000; Vitali e Willemsen, 2006; Williams, A., 2002) que pretendem dar conta da diversidade de abordagens e da crítica ao conceito cinema nacional, propondo mesmo novos conceitos operatórios, como o cinema do mundo ou o cinema transnacional.

Como se depreende das perguntas que colocámos, o cinema nacional tem um problema de autodefinição, através de dois sentidos complementares: na definição das condições sobre as quais um determinado filme é considerado como pertencente a um cinema nacional; e a forma como um filme, ou um corpo de filmes, *fala* sobre determinado contexto nacional (cf. Hayward, 2005, pp. 1–16). Nesse sentido, o conceito terá que ser olhado a partir de uma complexidade de ângulos de análise, promovendo, necessariamente, representações conflituantes de filmes *nacionais*. Como observámos, no âmbito da identidade, esta é entendida apenas pela diferença com um outro. O mesmo ocorre nos discursos dominantes sobre o cinema nacional, sobretudo a partir de um “significante outro” – a expressão é de Thomas Elsaesser (2005, pp. 39–42) –, o cinema de Hollywood (Crofts, 2002, p. 26; Hayward, 2005, p. 8; Higson, 2002, p. 56; Schlesinger, 2005, p. 22), cuja hegemonia à escala global exigiu uma série de discursos críticos e de

⁶⁸ Por exemplo, tem-se destacado a já clássica obra de Siegfried Kracauer (2004), *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*, cuja análise de um determinado período histórico conduz a uma associação entre as representações cinematográficas dominantes com uma psicologia coletiva dos alemães (embora com um argumentação específica mais delimitada). Voltaremos ainda a este texto nesta dissertação.

⁶⁹ De entre os títulos publicados, podemos destacar os dedicados ao cinema italiano por Pierre Sorlin (1996) ou ao cinema australiano de Tom O'Regan (1996), para além do já referido título de Susan Hayward.

inter-relação com os cinemas nacionais⁷⁰. Mas, mesmo no contexto nacional, essa definição surge de tensões, como assinala Andrew Higson: “As Histórias do cinema nacional podem apenas ser entendidas (...) como histórias de crises e conflito, de resistências e negociação” (Higson, 2002, p. 54).

No entanto, regressemos ainda a um certo esquematismo de análise: o que é um cinema *nacional*? Que dimensões comporta? Os estudos tradicionais têm-se dedicado a uma análise da dimensão produtiva do cinema no contexto de um espaço nacional. É a partir dessa dimensão que Andrew Higson (2002, pp. 52–53) desenvolve a sua abordagem na análise aos discursos produzidos sobre o *cinema nacional*, dividindo-os em quatro tendências:

- “em primeiro lugar, há a possibilidade de definir o cinema nacional em termos económicos, estabelecendo uma correspondência conceptual entre os termos «cinema nacional» e «a indústria nacional de cinema»”; isto é, como está organizada a estrutura produtiva do contexto nacional: as suas empresas de produção, os seus recursos humanos e técnicos, as relações e estruturação entre produção-distribuição-exibição; neste aspeto tanto se fala dos modos de produção, como da organização económica do setor em determinado país⁷¹;
- “em segundo, há a possibilidade de uma aproximação textual ao cinema nacional”; isto é, olhar a dimensão textual dos filmes e observar aquilo que eles nos dizem, podendo fazer relações entre os filmes no sentido de procurar estilos comuns ou visões de mundo; é nesta dimensão que se podem colocar também questões sobre de que forma os filmes se relacionam com a identidade nacional e com a nação; tradicionalmente, é a partir desta dimensão que se caracteriza o cinema nacional;
- “em terceiro, há a possibilidade de uma aproximação ao cinema nacional a partir do circuito de exibição, ou baseada no consumo”; isto é, a questão do lado da audiência: os filmes que são vistos em determinado contexto de exibição nacional, proporcionando práticas culturais específicas que, normalmente, são dominadas pelo cinema de Hollywood; esta dimensão reestrutura aquilo que pensamos sobre uma determinada *cultura fílmica* nacional.

⁷⁰ Como afirma Susan Hayward (2005, p. 5), esta é uma questão que data dos alvares do cinema, já que “cerca dos anos 1920, foram feitos apelos para um verdadeiro cinema nacional como defesa contra a hegemonia americana”.

⁷¹ A importância da análise aos modos de produção prende-se também com o carácter profundamente tecnológico do cinema, o que implica que esse aparato técnico se reflita no conteúdo textual de um filme.

- “em quarto, há aquilo que se pode chamar de aproximação ao cinema nacional através da crítica, que tende a reduzir o cinema nacional em termos do cinema de arte de qualidade”; isto é, o enfoque num cinema a partir do ponto de vista dos discursos críticos, que se desenvolvem a partir de uma tradição modernista e de elites no contexto dos Estados-nação ocidentais; são estes discursos que promovem consensos críticos e potenciam a criação de cânones nacionais.

Para Higson (2002, p. 53), há claramente um excesso de análise económico-textual, cujos propósitos são “prescritivos” – o que o cinema nacional *deve ser* –, em vez de “descrever” a experiência cinematográfica popular das audiências. O alarme de Higson deve ser visto com algum cuidado, sem deixar de aceitar que parte do seu argumento é importante, já que a cultura cinematográfica de um país – algo que afeta, de forma acessória, a cultura nacional – também é feita dos filmes que são vistos. Se bem que a proposta de Higson seja interessante na abordagem abrangente de uma cultura fílmica nacional, no caso do nosso motivo de estudo será mesmo necessário partir para uma dimensão textual e produtiva específica, considerando que – como veremos – os filmes produzidos em determinado contexto nacional *falam* sobre as representações culturais nacionais.

Como observámos, na crítica de Higson, a canonização de um cinema nacional – construído a partir de um *corpus* de filmes nacionais – é colocada em questão. Esta canonização é, muitas vezes, feita a partir dos modelos de produção, mas também, e decisivamente, a partir da dimensão *textual* dos filmes e os discursos que circulam à volta deles. Aproximamo-nos à quarta tendência de Higson, e que foi exemplarmente resumida por Susan Hayward (2005, p. 6), quando a autora demonstrou a forma como os discursos de canonização circulam numa dinâmica entre filmes colocados no centro cultural ou na sua periferia. Isto é, em determinado contexto nacional e tempo histórico, há um conjunto de filmes com apreciável diversidade, mas que serão canonizados à volta de discursos críticos. Para Hayward, estes podem ser divididos em discursos escritos ou a partir dos arquivos

institucionais onde estes são colocados⁷². No caso dos discursos escritos, estes podem constituir-se a partir de

“um triunvirato composto por discursos históricos, críticos e de Estado. A documentação histórica inclui histórias do cinema autóctone, panfletos publicados por sindicatos e outros sectores representantes da indústria (...). Os discursos críticos variam entre crítica de cinema e teoria fílmica. Finalmente, os discursos de Estado incluem textos como decretos ministeriais, documentação sobre a intervenção do Estado, ou publicações [dos institutos de cinema nacional]”⁷³ (Hayward, 2005, p. 7).

Como resume a autora (2005, p. 8): os modos de representação do cinema nacional, atrás referidos, “articulam a partir de um nível denotativo (ou seja, *é isto*) e conotativo (ou seja, estas são as várias leituras/reflexões culturais que se dá da nação) do signo até ao ponto onde o cinema nacional se torna mito”. Estes modos – que discutiremos em detalhe mais à frente – permitem dividir entre representações complexas e demonstrativas do nacional.

Estas construções canónicas, para além dos discursos vindos do interior da cultura nacional, são amplificadas e até desenvolvidas a partir de outros centros não-nacionais, sobretudo na cultura dos festivais de cinema e da recepção crítica não-nacional (como veremos, no caso português, é parte importante da construção de um cânone). Nesse sentido, o cinema nacional é construído também a partir de uma *marca*, num efeito homogeneizador desenvolvido a partir de determinadas características estilísticas e temáticas, que configuram um certo carácter *exótico* de determinada cultura se visto de um olhar exterior. Neste último caso, a marca nacional é produzida a partir de dados narrativos e visuais que identificam aspetos da cultura nacional a partir de um ponto de vista exterior (que, dessa forma, permitem confirmar a sua própria identidade a partir de um outro). Esse olhar é, muitas vezes, estereotipado, fundado em convenções críticas. Como adverte Andrew Higson (2005, p. 58), esta taxonomia cria barreiras e elimina a diversidade cultural:

⁷² O ponto de partida de Susan Hayward é a construção de um modelo teórico aplicável a uma *História* de um cinema nacional e, dessa forma, as análises diacrónicas obrigam a uma diversidade de fontes, tanto escritas como institucionais.

⁷³ Ainda na formulação de Hayward (2005, p. 7), os arquivos nacionais também promovem um discurso sobre o cinema nacional, construindo, necessariamente, um cânone, apesar da importância de que a sua atividade se reveste.

“[o cinema nacional] é, claramente, um dispositivo útil de rotulagem taxonómica, um meio convencional de referência no complexo debate sobre o cinema; no entanto, o processo de rotulagem é sempre, até certo ponto tautológico, fetichizando o nacional em vez de meramente o descrever. Por isso, esse fenómeno ergue fronteiras entre filmes produzidos em diferentes Estados-nação, embora eles possam ter bastante em comum. Pode, dessa forma, obscurecer uma certa diversidade, troca e interpenetração cultural que marca muito da atividade cinematográfica”.

Essa construção do cinema nacional pode sofrer, até, outra dimensão mais institucional, a partir do aparelho do Estado, porque, ao ser o financiador do cinema nacional, os institutos governamentais podem promover uma marca nacional em mercados internacionais, potenciando valores turísticos e de reputação internacional de determinado país⁷⁴ (cf. Higson, 2005, p. 63).

Como salientámos, o papel dos festivais de cinema – sobretudo no contexto europeu a partir da década de 60 – é também decisivo na construção de um cânone nacional, como muito bem demonstrou Thomas Elsaesser (2005, pp. 82–104): através das suas estruturas ramificadas em rede, os festivais “adicionam valor” aos filmes, apresentando-os a um público internacional – incluindo a imprensa crítica –, permitindo a construção de um discurso, também ele tautológico, à volta de autores, movimentos e cinemas nacionais. Este discurso é devolvido, nestes fóruns, para o espaço público nacional, misturando-se com (e alterando) o discurso nacional.

Como consequência da criação de um cânone nacional, como refere Higson – e tendo em conta todas as dimensões que influenciam esse cânone – há um favorecimento que obscurece determinados filmes nacionais. Muitas vezes, como assinala o autor (2005, p. 65), esse favorecimento – assente numa circulação internacional através dos festivais e salas de cinema de arte e ensaio – minimiza a receção comercial no mercado nacional, estabelecendo tensões entre o cinema de arte e o cinema comercial no contexto nacional. Aliás, os discursos que implicam rótulos nacionais fabricam um horizonte de expectativas que se aproxima do sistema de convenções dos géneros cinematográficos. Assim, há um

⁷⁴ Se olharmos para a *Lei do Cinema e do Audiovisual* (n.º 55/2012), de 6 de setembro de 2012, observamos escrito num dos seus princípios: “Apoio à criação, produção, distribuição, exibição, difusão e promoção de obras cinematográficas e audiovisuais enquanto instrumentos de expressão da diversidade cultural, afirmação da identidade nacional, promoção da língua e valorização da imagem de Portugal no mundo, em especial no que respeita ao aprofundamento das relações com os países de língua oficial portuguesa”.

efeito homogeneizador que associa determinado filme (ou conjunto de filmes) como representativo de determinada nação; como consequência, “essa redutora simbolização nacional-cultural remete para segundo plano uma articulação complexa da identidade nacional” (Crofts, 2002, pp. 41–42). Isto é, são formados discursos sobre a identidade nacional que se refletem em representações culturais, muitas vezes promovendo invenções da tradição.

Tendo em conta o que refletimos até agora, deslocaremos a nossa análise para duas questões inter-relacionadas: por um lado, é essencial esmiuçarmos alguns métodos de análise, que poderão ser úteis nos nossos estudos de caso, sobre a forma como o nacional é construído nos filmes nacionais; por outro, esboçaremos uma abordagem a um discurso histórico em relação aos cinemas nacionais, tendo em conta a construção do conceito a partir do cinema de arte europeu. Para além disso, abordaremos uma outra questão final: a forma como alguns autores propõem um modelo pós-nacional no contexto da globalização das últimas duas décadas.

2.1.1 Discutindo o nacional do cinema nacional

Depois da revisão crítica dos problemas que decorrem da categorização de um cinema nacional, devemos agora olhar a maneira como os filmes de determinado contexto de um Estado-nação enunciam o nacional, como o tematizam através de representações nacionais que, como sabemos, são complexas e discrepantes. É óbvio que a enunciação deste nacional se faz pela diferença, como já notámos, em relação a um *outro*. Mas, para além disso, tendo em conta que os filmes estão incluídos em determinado espaço cultural, eles integram-se com os diferentes elementos culturais de uma *comunidade imaginada*, como propõe Benedict Anderson. Isto é, o cinema reforça ou questiona a identidade cultural, por métodos complexos, numa determinada comunidade nacional, estabelecendo marcas distintivas na paisagem sociológica e relacionando-se com tradições culturais diversas. É nesse contexto de elo de ligação de uma comunidade imaginada que o cinema é visto por Robert Stam e Ella Shohat (1994, pp. 101–104), no seu importante estudo sobre a desconstrução dos discursos ocidentais. Na esteira do romance ou do jornal como formas de narração da comunidade, o cinema, sobretudo nas primeiras décadas do século XX, funciona como um meio de comunicação essencial para fazer a narrativa da nação, muitas

vezes a partir do ponto de vista histórico⁷⁵, como aliás, acentuam os dois autores (1994, p. 102):

“os filmes de ficção (...) herdaram o papel social do romance realista do século XIX em relação aos imaginários nacionais⁷⁶. (...) Os filmes comunicam o «tempo do calendário» de Anderson, uma sensação do tempo e da sua passagem. Assim como as ficções literárias nacionalistas inscrevem, numa multitude de acontecimentos, a noção de um destino linear e compreensível, também os filmes organizam acontecimentos e ações numa narrativa temporal que se desloca para um destino, e assim configura o pensamento acerca do tempo histórico e da história nacional”.

Para além disso, os dois autores demonstram que este tipo de narração pode ser feita a partir dos modelos dominantes da identidade nacional, revelando as estruturas de poder hegemónicas e os seus imaginários⁷⁷. Sendo assim, o cinema participa da construção de um imaginário nacional, e o seu carácter visual permite-lhe ser enunciador de marcas culturais de determinada nação. Neste contexto, por exemplo, podemos entender a posição de Siegfried Kracauer, num texto já datado, a partir da análise do cinema alemão de entre-guerras que já mencionamos atrás⁷⁸. Para o autor, é possível estabelecer uma relação entre o cinema produzido em determinada nação com um certo espírito coletivo: “O que os filmes refletem não são simplesmente credos explícitos mas disposições psicológicas – aquelas camadas profundas da mentalidade coletiva que se estendem a uma dimensão inferior da consciência” (Kracauer, 2004, p. 6)⁷⁹. A ideia que presidia ao trabalho de Kracauer era, assim, fazer notar certas representações culturais que emanavam de um conjunto de filmes. Para Philip Rosen (2006, pp. 18–21), o método de Kracauer é interessante porque

⁷⁵ Este ponto de vista histórico é também acentuado por Philip Rosen, quando caracteriza um cinema nacional a partir de uma “intertextualidade à qual se pode atribuir um certo peso histórico” (Rosen, 2006, p. 17).

⁷⁶ Stam e Shohat (1994, p. 103) afirmam que o cinema transforma a função do romance na comunidade imaginada, a partir do ponto de vista do espectador: “o cinema pode mobilizar, de forma mais eficiente, o desejo de forma mais sensível a noções nacionalizadas e imperializadas de tempo, enredo e história. O ritual institucional do cinema juntando uma comunidade – espectadores que partilham a mesma região, língua, e cultura – torna-se homólogo, em certo sentido, da reunião simbólica da nação”.

⁷⁷ Noutra escala, e já numa leitura pós-colonial, Stam e Shohat (1994, pp. 102–103) olham para a relação entre o cinema e o imperialismo, reforçando leituras do olhar ocidental e a sua comunidade imaginada como posição dominante de poder entre o centro europeu e as periferias das colónias.

⁷⁸ Segundo Philip Rosen (2006, p. 19), o estudo de Kracauer permite traçar, em diversos filmes, “um tema dominante no coração da mentalidade coletiva alemã do entre-guerras: uma mentalidade de rejeição de um real concreto polivalente e indecível, e o fascínio resultante com um autoritarismo cuja alternativa é figurada como caos”.

⁷⁹ Usamos aqui uma versão do livro de 2004, embora o original date de 1947.

permite uma análise intertextual entre diversos filmes, relacionando-os tematicamente. O argumento de Kracauer baseia-se em “assuntos compulsivamente repetidos, que surgem ao longo de todos os níveis dos filmes de uma nação – desde o cinema «artístico» auto-consciente até ao mais orientado para as massas –, e que são sintomas de uma «mentalidade coletiva, uma «vida interior» partilhada” (Rosen, 2006, p. 19). Estes assuntos estão presentes tanto em elementos diegéticos, como na forma e no estilo destes filmes. Rosen, no entanto, sublinha que Kracauer propõe a existência de uma classe média dominante como uma premissa inicial⁸⁰: “[a] existência de uma classe culturalmente dominante, ou uma classe dominante na cultura, cuja coerência social e psicológica pode ser alegada e depois emprestada à sociedade como um todo, é o que sublinha a coerência que Kracauer exige para a sua leitura destes filmes” (Rosen, 2006, p. 20)⁸¹. Assim, o cinema nacional – na sua multiplicidade de visões e características – pode convocar uma comunidade cultural, tornando-se dominantes certas análises intertextuais, quer a partir de relações entre o cinema e outros artefactos culturais, quer a partir de um conjunto de filmes. Esta última hipótese é interessante porque relaciona filmes de um determinado momento histórico, olhando o que eles têm em comum, mas também deve ser compreendida com certo cuidado de análise, porque deve suspeitar-se, a todo o momento, de discursos críticos que pretendem uniformizar e canonizar o cinema *nacional* ou até a forma como o cinema constrói consensos identitários que promovem a formulação de discursos nacionalistas. Como acentua Andrew Higson (2002, pp. 61–62), na sua conceptualização do cinema nacional, é necessário enquadrá-lo numa determinada identidade cultural: nesse aspeto, devem ser analisados os conteúdos e os temas de um corpo de filmes, procurando ver quais as representações propostas e os discursos dominantes; isto é, “as formas como o cinema se introduz ao lado de outras práticas culturais e as formas como se coloca em histórias e tradições culturais pré-existentes da nação produtora, reformulando-as em termos cinemáticos e apropriando-as para construir as suas próprias convenções genéricas” (Higson, 2002, p. 62). Para além disso, Higson também acentua outros elementos a considerar nesta análise: a visão de mundo expressa

⁸⁰ Kracauer coloca-o do seguinte modo: “Na Alemanha pré-Nazi, tendências de classe média penetraram todos os estratos; elas competiam com as aspirações políticas da esquerda e também preenchiam os vazios do espírito de classe alta. Isso explica uma atração nacional do cinema alemão – um cinema firmemente enraizado na mentalidade da classe média” (Kracauer, 2004, p. 8).

⁸¹ Veremos, mais à frente, a forma como este método também foi aplicado ao cinema português.

nesses filmes, o seu estilo, o seu “sistema formal de representação”, e as formas de construção da subjetividade (Higson, 2002, p. 62).

Em termos metodológicos, será necessário avançar na questão, procurando tipologias ou desenvolver, como Susan Hayward (2005, p. 8) designa, uma “cartografia do nacional”. É este o ponto de vista das investigações de Mette Hjort (2005, pp. 95–109), quando declara que há formas diferentes de *tematizar* a nação: por um lado, considera que, normalmente, a nação é trazida para primeiro plano através de elementos de nacionalismo banal⁸², isto é – e utilizando o cinema dinamarquês⁸³ como exemplo –, “locais dinamarqueses, a língua dinamarquesa, atores dinamarqueses e adereços que espelhem a cultura material dos dinamarqueses, qualificam-se como sendo sobre a Dinamarca” (Hjort, 2005, p. 99). Nesse sentido, para *tematizar* a nação num filme é necessário que estes elementos sejam sinalizados e destacados. Não o sendo, passarão certamente despercebidos para uma audiência nacional⁸⁴. No entendimento de Hjort (2005, pp. 102–108), para o nacional ser tematizado é necessário que o realizador dirija a atenção para elementos nacionais⁸⁵. É neste sentido que Susan Hayward⁸⁶ também destaca a função das narrativas na construção de um cinema nacional. Isto é, a construção de uma dimensão nacional faz-se através de narrativas, como aliás foi trazido à discussão quando abordamos o conceito de comunidades imaginadas e a proposta de Bhabha em relação à *narração da nação*. Esta narrativa serve como construção de uma história e de representações culturais, que assim adquirem uma formatação lógica e dramática. Nesse sentido, o nacional pode

⁸² O conceito de nacionalismo banal foi desenvolvido por Michael Billig. Para o autor (cf. 1995, pp. 6–8), as nações ocidentais têm hábitos enraizados para reproduzir a nação. Esses hábitos estão incutidos em práticas quotidianas e invisíveis em que a nação é sinalizada. Para Billig, esta banalidade não é benigna porque pode ser usada politicamente com propósitos conservadores. Para além disso, este nacionalismo banal é continuamente lembrado por sinais aparentemente inócuos: “a imagem metonímica do nacionalismo banal não é a bandeira que é ondulada conscientemente e com ardente paixão; é, pelo contrário, a bandeira suspensa num edifício público” (Billig, 1995, p. 8).

⁸³ Curiosamente, como refere Hjort (2005, p. 100), são estes elementos de um nacionalismo banal que os institutos de cinema nacional reclamam quando se referem à necessidade de um cinema nacional que apresente questões nacionais. Já assinalámos esta questão atrás, reproduzindo um extrato da lei do cinema portuguesa.

⁸⁴ Ainda que uma audiência internacional os possa estranhar e dar-lhes uma forma nacional marcada.

⁸⁵ Ao detalhar esta questão, Hjort (2005, pp. 102–108) propõe que, por um lado, essa tematização pode constituir-se de forma “monocultural hipersaturada”, quando se coloca, de forma sistemática, elementos oficiais da cultura nacional; por outro, a tematização pode ser formada a partir de uma “interculturalidade contrastante”, quando há uma focalização em diferentes culturas nacionais, colocando a atenção nas diferentes especificidades nacionais.

⁸⁶ Susan Hayward (2005, pp. 8–16) desenvolve um conjunto de sete tipologias que auxiliam a caracterização da enunciação do nacional de um cinema, organizando certos aspetos formais e narrativos que colaboram na formação de imaginários nacionais.

surgir no cinema a partir das narrativas fílmicas, como um *reflexo*, isto é, organizando as significações de um imaginário cultural e promovendo a sua explicação.

Nesse sentido, é norma o cinema nacional adaptar textos literários, fazendo uma “reinscrição de um artefacto cultural existente no texto fílmico”, num processo que Hayward designa como “uma dupla nação-narração” (Hayward, 2005, p. 9). Para além da adaptação, a narrativa fílmica pode fazer uma construção textual da nação, que tanto pode ser explícita como implícita. No primeiro caso, a narrativa constrói-se para *significar* a nação e, ao trabalhar num registo histórico, implica um *reforço* da mitologia dominante (o que por vezes pode ter um sentido quase propagandista); no segundo, as narrativas constroem a nação implicitamente, em sentido conotativo e, dessa forma, há uma *construção* da mitologia, embora ela possa ser propagandista ou subversiva⁸⁷ (Hayward, 2005, pp. 9–10). Para a autora (2005, pp. 8–13), outros elementos cinematográficos trabalham características nacionais específicas, como o género cinematográfico⁸⁸; os códigos e convenções⁸⁹; a gestualidade e a morfologia⁹⁰; ou a estrela de cinema⁹¹. Finalmente, do ponto de vista de Hayward (2005, pp. 13–14), há um binómio inescapável nas relações entre um cinema do centro e um cinema da periferia; na verdade, este binómio tem diversas camadas em que as posições se reconfiguram: num primeiro patamar, o cinema de Hollywood funciona como o centro e os diferentes cinemas nacionais como periferia⁹²; no entanto, num segundo patamar, o cinema nacional pode funcionar como centro em relação a um cinema de autor que se desenvolve no contexto da produção nacional. Este centro nacional opera a partir de investimentos similares aos de Hollywood,

⁸⁷ Há, nesta formulação, uma proximidade óbvia entre Hayward e Hjort, no que diz respeito à forma como a organização narrativa e visual sinaliza a nação.

⁸⁸ O cinema de género, com ímpeto popular, desenvolveu-se também a partir de certos modelos nacionais (Hayward, 2005, p. 10); isto é, há determinados géneros que são exclusivos de um cinema nacional, sobretudo a partir de convenções e modos de produção autóctones (cf. também Elsaesser, 2005, p. 485).

⁸⁹ Aqui refere-se aos modos de produção e à “iconografia da imagem”: as representações que os filmes nacionais convocam, isto é, permitindo ver aquilo que eles mostram, mas também aquilo que escondem (acentuando um binómio de presença/ausência). Assim, as representações convocam mitos homogeneizantes e conciliatórios do contexto nacional (Hayward, 2005, pp. 10–11)

⁹⁰ Para a autora, há um conjunto de gestualidades e morfologias do corpo que são características de determinado contexto cultural: uma “tradição performativa” do cinema nacional (Hayward, 2005, p. 12). Aliás, Hayward sugere ser possível que os códigos da gestualidade possam ser mais específicos que os narrativos.

⁹¹ As estrelas de cinema têm características próprias em diferentes contextos culturais (espaciais e temporais); nesse sentido, na forma como as estrelas funcionam como intermediários entre o real e o imaginário, elas são também signos dos contextos nacionais (Hayward, 2005, pp. 12–13).

⁹² Hayward também assinala que o cinema em si – enquanto dispositivo tecnológico homogeneizador – representa um centro de práticas produtivas standardizadas, para o qual as especificidades nacionais funcionam como periferias.

mas cuja penetração não ultrapassa o mercado nacional. Funcionam em parceria com a televisão e formam discursos de homogeneização do cinema nacional. Este cinema acaba por se colocar no centro do cinema nacional, mantendo relações com os cinemas periféricos (em relação ao cinema do centro nacional), normalmente entendido como cinema de autor ou vanguardista (que por vezes se normaliza e chega também a ser cinema do centro). Como afirma Hayward: “esta tipologia permite assinalar que não há um cinema único que possa ser o cinema nacional, mas diversos. Nesse sentido, permite ultrapassar o perigo do historicismo que identifica o cinema nacional com um conjunto de movimentos ou realizadores específicos e sugere, por outro lado, que existe um fluxo, mesmo um deslizamento, entre os diversos cinemas que constituem o cinema da nação” (Hayward, 2005, p. 14).

Levando em conta as tipologias anteriores, percebe-se que o cinema convoca e joga com as dinâmicas sociais de uma nação. Para além disso, os discursos entre centro e periferia produzem diferentes formas de ativar ou criticar os mitos que configuram uma nação. Para Hayward (2005, p. 15), o cinema do centro “na sua reconstrução [da nação] proporciona, principalmente, transparência hegemónica”, enquanto o cinema da periferia “desafiá-la, ou mesmo desconstruirá, essa transparência e essa hegemonia”. No entanto, como atrás referimos, não é possível afirmar um carácter fixo destes diferentes cinemas, porque em alturas distintas eles estabelecem pontos de centralidade diferente, mas também relações diferentes com os mitos populares da cultura nacional. O cinema nacional é, nesse sentido, historicamente instável.

Como se antevê, há dinâmicas nos filmes produzidos em contexto nacional que ultrapassam as barreiras nacionais, porque fazem parte de práticas internacionais do cinema. Será nesse equilíbrio entre práticas nacionais e internacionais que se podem estabelecer pontos de análise temporários a um cinema nacional. Como a análise precedente confirma, o *nacional* de um cinema nacional coloca-se a partir de diversos elementos no interior dos *textos* fílmicos, assim como hierarquias de poder em relação à cultura nacional. Podemos, então, assumir de que os filmes produzidos em determinado contexto nacional *falam* sobre a nação a partir das suas narrativas e convenções cinematográficas (estrelas, géneros e estilos). Os seus temas, para além de um nacionalismo banal, convocam diferentes questões *nacionais* e introduzem-se num diálogo no interior da identidade cultural. Muitas vezes, como adverte Higson (cf. 2002, pp. 62–

63), as complexas dinâmicas culturais de uma determinada sociedade podem ser postas em causa a partir de processos de “hegemonia cultural” (como aliás já vimos quando falamos da criação de cânones) que podem impor visões unívocas da identidade nacional. Estas posições, como aliás é acentuado na elaboração de Hayward, provocam, necessariamente, uma transformação histórica em diferentes momentos das vidas culturais nacionais.

Esta dimensão nacional e cultural no cinema – quer do ponto de vista narrativo e temático, quer a partir de um conjunto de práticas estilísticas – é, assim, realizada a partir de representações nacionais que, muitas vezes, tomam a forma de uma grelha alegórica: um determinando contexto subjetivo *fala* para um contexto nacional a partir de uma extrapolação textual e estilística, um processo de codificação cultural. A construção deste conceito – a alegoria –, no cinema, é por exemplo⁹³, desenvolvido por Ismail Xavier⁹⁴ (2004, 2012). Como acentua o autor, a alegoria é um recurso textual que permite *mediar* a experiência humana no decorrer do tempo histórico e, nesse sentido, ganhou especial relevância na modernidade por ser um recurso com uma especificidade cultural importante: “a alegoria colocou-se em primeiro plano e uma das razões para o seu despertar nos tempos modernos é o facto de ter sido sempre o processo signifiante mais identificado com a presença da *mediação*, e com a ideia de artefacto cultural que requiere quadros de referência específicos para ser lido, muito distante de qualquer sensação de «naturalidade»” (Xavier, 2004, p. 333). Neste sentido, o investigador aborda especificamente a alegoria nacional no cinema nas suas diversas abordagens durante a história do cinema, procurando precisamente fazer uma compreensão cultural das “vidas privadas como representativas dos destinos públicos” (Xavier, 2004, p. 335). Para além disso, a alegoria serve como meio de velar significados ocultos, ultrapassando regimes censores e autoritários.

Do ponto de vista histórico, a alegoria permite fazer uma aproximação do passado como leitura do presente e, nesse sentido, pode ser usado com uma função totalizante do nacionalismo, como aliás já tinham assinalado Stam e Shohat. Aliás, Xavier promove uma curiosa análise da história do cinema, a partir das suas primeiras décadas (1910 e 1920),

⁹³ A alegoria nacional tem sido utilizada como categoria de análise textual. Um dos casos mais interessantes foi a leitura executada por Fredric Jameson (1986) no contexto dos textos do terceiro-mundo.

⁹⁴ A complexidade da análise alegórica no cinema, na elaboração de Xavier (2004, p. 337), exige um “gesto cultural de focos múltiplos” porque se desenrola não só através da sucessão dos planos, numa construção narrativa, mas também nos “efeitos verticais das composições visuais ou os códigos culturais integrados na banda sonora”.

nas quais os filmes funcionavam como mais um instrumento tecnológico e ideológico para um combate entre nações. Para o autor, o espetáculo visual destes primeiros filmes converte-os numa espécie de monumentos: uma leitura possível pela sua escala desmedida na construção de cenários arquitetónicos, mas também pelo excesso estilístico⁹⁵. Nestes filmes, as “alegorias nacionais apresentam visões totalizantes da história, combinando dramas privados e assuntos públicos”, criando ficções fundacionais, que “podem ou não estar diretamente envolvidas com o debate político, mas estão sempre em consonância com concepções dominantes da identidade nacional” (cf. Xavier, 2004, pp. 351–355, 2012, p. 30). Assim, a produção fílmica cumpre uma função similar à das feiras mundiais, através da sua exibição de valores nacionais específicos e históricos⁹⁶, de um nacionalismo exacerbado, mas também de grande sofisticação tecnológica: “o cinema tornou-se um índice de modernização e poder; assim, os diferentes países olhavam para o esforço de aperfeiçoamento do seu cinema como estratégia privilegiada de afirmação nacional e, em certos momentos, de celebração da hegemonia” (Xavier, 2004, p. 352).

No entanto, o cinema moderno e contemporâneo trabalha a partir de um novo paradigma de descontinuidades e fragmentação da modernidade. Neste novo modelo e visão de mundo, a alegoria nacional no cinema pode também ter um papel a desempenhar, sobretudo de um ponto de vista crítico, pondo em causa a situação política, cujos mecanismos de atuação ainda são nacionais. Este novo modelo só é possível porque, precisamente, o conceito de nação tem sido fortemente questionado na sua perenidade histórica e totalizante. Nesse sentido, Xavier (2004, p. 350) propõe que certos filmes de estratégias alegóricas façam uma relação entre a nação e os sujeitos sociais, isto é, “uma perceção geral da nação é crucial para uma tematização não apenas de assuntos claramente

⁹⁵ Os exemplos paradigmáticos são *Cabiria* (1914, Itália, Giovanni Pastrone); *Intolerância* (1916, Estados Unidos da América, D.W. Griffith); *Napoleão* (1927, França, Abel Gance); *Metropolis* (1926, Alemanha, Fritz Lang); e *Outubro* (1928, União Soviética, Sergei M. Eisenstein). Neste contexto, Ismail Xavier designa-os como “filmes-catedrais”. Este tipo de filmes “envolve não apenas diferentes concepções de história e nação na forma de afirmação política com conotações religiosas, mas também uma procura de diferentes inovações estéticas que esbateram as fronteiras entre espetáculo visual e uma arquitetura de escala monumental. [Estes filmes] (...) apresentam uma combinação de ambição estética, compromisso político e celebração de valores nacionais. Estas são obras singulares na história do cinema por causa do seu excesso estilístico, sintetizado pela exibição da arquitetura monumental e o seu tratamento dinâmico e geométrico das massas” (Xavier, 2012, p. 29). Na década de 30, surgiriam outros exemplos, estilisticamente diferentes, a partir do contexto das ditaduras fascistas europeias.

⁹⁶ Xavier (2004, p. 354) identifica uma função da “alegoria pragmática” em certos filmes históricos, que fazem um diálogo entre o passado histórico e um comentário ao presente, com um função necessariamente retórica. Para além disso, os filmes-monumento servem como forma auto-consciente de representação nacional e do papel da nação no contexto mundial.

políticos, mas também das vidas privadas”. A este respeito, Xavier traça um panorama específico de diversos cinemas no contexto mundial; deste panorama, ressalta-se a forma como assinala, no contexto latino-americano, a importância da família e do espaço familiar como um microcosmos que condensa a nação (Xavier, 2004, p. 357).

Na discussão que acabamos de ter, procuramos analisar, sob o ponto de vista de alguns estudos sobre cinema nacional, como é que a identidade nacional emerge num filme. Essa capacidade de uma obra fílmica relacionar-se com o nacional e com a nação conjuga-se com uma tradição dos meios de comunicação de massa produzirem um imaginário cultural, com o qual os espectadores se podem relacionar e assim ajudar a construir uma comunidade nacional. Foi essa a razão da origem das comunidades imaginadas, através de instrumentos culturais que estabelecem elementos culturais comuns e uma sensação de pertença. Estas marcas culturais prolongam, por um lado, a função narrativa dos discursos nacionais, isto é, organizam esses discursos e permitem a elaboração de representações culturais. Mas, para além disso, os meios cinematográficos também se relacionam com essas representações: por exemplo, na utilização de géneros cinematográficos, as estrelas de cinema ou certos códigos e convenções. De certa forma, todos esses elementos permitem sinalizar o nacional, tanto de uma forma banal, invisível, como estabelecendo discursos de consenso, isto é, o que podemos chamar, a partir de Susan Hayward, uma transparência hegemónica. Devemos ter em conta a forma como dentro do cinema nacional subsistem discursos contraditórios sobre essa condição nacional, estabelecendo categorias como cinemas do centro e da periferia, que permitem tanto visões nacionalistas como subversivas da condição nacional. Finalmente, fizemos uma leitura da grelha alegórica, proposta por Ismail Xavier. Por um lado, deu-se conta de um aspeto histórico e da forma como a alegoria serviu o cinema nacionalista, nos primeiros anos do cinema, num combate entre nações. Por outro, Xavier permite perceber de que forma a alegoria recentra uma dimensão política da vida quotidiana, trazendo o debate público das nações para as histórias privadas.

Depois desta discussão, avançaremos agora com uma problematização de algumas construções de cânones no cinema europeu, a partir das quais poderemos questionar a dimensão nacional do cinema, ao revelar estruturas e discursos cinematográficos que se constroem num espaço transnacional. Essa discussão levar-nos-á, mais à frente, a discutir os novos conceitos de cinema pós-nacional. Em certo sentido, este debate é exigido antes

de nos centrarmos no cinema português, porque haverá um diálogo importante entre estes conceitos do cinema nacional e aquilo que é construído no cinema português.

2.1.2 Um modelo histórico de cinema nacional: o cinema de arte europeu

Como vimos, a construção dos cinemas nacionais fez-se, sobretudo, através da diferença e da sua evolução histórica, sob um ponto de vista europeu, a partir de um paradigma dominante, assente num binómio Hollywood *versus* Cinema Europeu⁹⁷. A presença avassaladora do cinema americano no mercado mundial⁹⁸, permite-lhe dominar um grande número de mercados nacionais. Este domínio colocou uma pressão cultural e económica nos estados-nação (e, mais tarde, também no contexto da União Europeia, como veremos), que desenvolveram práticas de proteção, tanto do ponto de vista da defesa de uma indústria cinematográfica nacional, como do desenvolvimento de filmes com particularidades nacionais. Estas práticas, que decorreram a vários níveis institucionais e culturais, permitiram, assim, a construção de um novo cânone. Daí que os cinemas nacionais tenham tido possibilidades práticas de desenvolver um discurso de especificidade cultural do cinema⁹⁹ contra a dominação de Hollywood. Este discurso resultou na defesa de um cinema de arte europeu¹⁰⁰, com características específicas (Bergfelder, 2005, pp. 316–318; Crofts, 2002, pp. 27–30; Elsaesser, 2005, pp. 48–60, 69, 489–490; Higson, 2002, pp. 59–60): um cinema subsidiado pelo Estado, com muito fraca penetração no mercado nacional e com objetivos claros de internacionalização, sobretudo

⁹⁷ O discurso assente neste binómio é resumido por Thomas Elsaesser (2005, pp. 491–492): “O dualismo «Europa vs Hollywood» [desenvolveu-se] a partir de cinco eixos de diferenciação: cultural, institucional, económico, espacial e político. A nível cultural, a Europa apoiava o cinema de arte e Hollywood, o de entretenimento, personificados, respetivamente, na Europa, através do autor e em Hollywood, através da estrela [*star*]; na Europa, o produto é uma obra de arte única, em Hollywood, trata-se de uma mercadoria estandardizada. A nível institucional, o cinema europeu tem a sua casa nos cinemas de arte e ensaio e na televisão de serviço público; Hollywood exhibe os seus filmes nos cinemas multiplex e na televisão por cabo e comercial; o cinema europeu é colocado na esfera pública através da crítica como árbitro do gosto e da qualidade, enquanto Hollywood é apresentado através da publicidade e do marketing”. Estes binómios, como adverte Elsaesser, pressupõem o desenvolvimento de preconceitos culturais.

⁹⁸ São raríssimas as exceções a este domínio. Um dos exemplos mais paradigmáticos é o cinema indiano de Bollywood.

⁹⁹ Esse foi o caminho do cinema francês, resultado direto da proteção nacional e da ligação umbilical entre Cultura e Estado que remonta à Revolução Francesa (cf. Hayward, 2005, p. 16).

¹⁰⁰ Na sua reconcetualização do cinema nacional, Stephen Crofts (2002, pp. 27–38) assinala diversas variedades de cinemas nacionais: o modelo europeu de cinema de arte (que desenvolvemos neste subcapítulo); o “Third Cinema”, que eclodiu durante as revoluções coloniais a partir de vários locais, como América Latina, África e Ásia, e com características politicamente empenhadas; o cinema comercial europeu e do terceiro mundo; os cinemas que ignoram Hollywood, como nos casos do cinema indiano e de Hong-Kong; os cinemas totalitários, historicamente datados; e os cinemas regionais e étnicos, baseados em minorias linguísticas e regionais, como o cinema catalão ou quebequense.

através de um circuito específico de salas de cinema de “arte e ensaio” e através da preponderância dos festivais como portas de acesso a esse mercado internacional. O cinema de arte construiu também convenções específicas, ao nível estilístico e das temáticas, possibilitando criar um modelo fundado nas novas vagas e que resultou no cinema moderno, entre os anos 50 e 60. Por um lado, como assinala Bergfelder (2005, p. 317), este cinema continha, em si, um modelo supranacional, assente num “projeto maior de uma cultura europeia interligada”. Por outro, o processo do cinema de arte europeu, no âmbito dos cinemas nacionais levou à criação de uma unidade mitificada do cinema nacional, como assinala Andrew Higson (2002, pp. 53–54):

“Identificar o cinema nacional é, antes de mais, especificar uma coerência e uma unidade; é proclamar uma identidade única e um conjunto estável de significados. O processo de identificação é, assim, invariavelmente hegemónico e mitificante, envolvendo tanto a produção e a partilha de um particular conjunto de significados, como a tentativa de conter ou prevenir a potencial proliferação de outros significados. Ao mesmo tempo, o conceito de um cinema nacional foi, quase invariavelmente, mobilizado como uma estratégia cultural (e económica) de resistência: um meio de afirmar a autonomia nacional em face do (...) domínio internacional de Hollywood”.

Neste sentido, o cinema nacional é construído quase como uma instituição nacional, gozando de uma parceria instável com o Estado, de forma a ser parte integrante de uma cultura nacional¹⁰¹. De facto, a relação das indústrias cinematográficas com o Estado é de máxima importância nesta análise, sobretudo devido à existência de mercados exíguos – muitas vezes sem capacidade de gerar lucro – e também pela potencialidade do cinema como meio de propagação da cultura nacional.

O modelo do cinema de arte europeu é, assim, fundado na ideia de um “modo de produção cultural”, na expressão de Thomas Elsaesser¹⁰², distinto do modelo industrial de Hollywood. O modo de produção cultural permite uma fusão entre interesses económicos e

¹⁰¹ Como assinala Thomas Elsaesser (2005, p. 36), “assim, implica-se uma relação económica e, de facto, historicamente, os cinemas da Europa fizeram parte da política económica das suas nações a partir do meio da I Guerra Mundial, quando iniciou a propaganda no cinema”. Vimos, aliás, esse aspeto, através de Ismail Xavier.

¹⁰² O “modo de produção cultural” (a expressão original é *cultural mode of production*), no entender de Elsaesser (2005, p. 69), “emergiu entre os anos 1970 e 80, quando os governos nacionais, especialmente na Alemanha e na França, financiaram substancialmente o cinema de autor, tanto por subsídios diretos, como prémios ou subvenções, ou, indiretamente, através da televisão do Estado”.

culturais em determinado contexto nacional. A posição ambígua do Estado decorre da sua função de legislador e de financiador das produções, ao mesmo tempo que exige um envolvimento dos filmes na tradição cultural da nação. Daí que possam ocorrer ligações invisíveis entre o discurso do Estado e os discursos dominantes dos filmes nacionais¹⁰³.

A dimensão cultural deste modelo é, assim, determinante porque este cinema de arte europeu, nos seus diversos cinemas nacionais, partiu e envolveu-se com a própria tradição cultural de cada estado-nação, sobretudo através de suas elites culturais. Como assinala Stephen Crofts (2002, p. 28),

“o orgulho nacional e a afirmação, tanto no espaço doméstico como internacionalmente, da identidade cultural nacional, têm sido vitais na argumentação dos cinemas de arte. Também centrais têm sido os argumentos acerca das tradições nacionais, culturais e literárias (...), assim como as suas consolidações e extensões através de um cinema nacional; por isso, a existência de frequentes fontes e tendências literárias neste modelo europeu de cinema nacional”.

Também, por isso, este cinema de arte baseia-se na presunção da autoria do realizador, fundando-se na construção do cânone do cinema de autor. Assim, o autor-realizador faz parte de uma tradição cultural e só ascende a esse estatuto se provar o seu *pedigree* cultural (Elsaesser, 2005, p. 48).

Em termos narrativos¹⁰⁴, o cinema de arte europeu, como dissemos, também tem características próprias que podem ser resumidos, de forma generalista, como: ambiguidade narrativa, enredos descentrados, caracterização psicológica, verosimilhança objetiva (Crofts, 2002, p. 29; Elsaesser, 2005, p. 43); Thomas Elsaesser (2005, p. 50) vai mesmo mais longe ao traçar um fundo mitológico para o cinema de arte europeu a partir dos mitos de Orfeu e da Odisseia: “é a história de um sobrevivente, de um filho, e mesmo de um órfão que tem que regressar a casa, que não pode regressar a casa”, que se fundam em “dois enredos: o *Bildungsroman* – a história de uma educação – e a história da impossibilidade do casal”.

Como a descrição deste modelo implicitamente sugere, há um paradoxo nacional/internacional no cinema de arte europeu, com relações complexas de produção,

¹⁰³ Foi isso que aconteceu, como mais à frente assinalaremos, no período da comédia portuguesa no contexto ditatorial de Portugal; ou mesmo através das relações complexas entre o novo cinema português e a ditadura.

¹⁰⁴ Não cabe nesta dissertação dar conta da complexidade estilística e temática do cinema de arte europeu e, por isso, assinalamos apenas as características mais evidentes propostas pelos autores que seguimos.

de tematização cultural ou da sua forma narrativa. A taxonomia “cinema europeu” sugere, por outro lado, um conjunto de autores que estão para além do nacional, e cujas estratégias produtivas largamente ultrapassam o mercado laboral nacional (cf. Elsaesser, 2005, p. 486): o exemplo paradigmático disso é Wim Wenders e a sua deambulação por localizações geográficas para além da Alemanha, chegando a rodar dois filmes em Portugal¹⁰⁵.

Tentámos mostrar como a ideia de um cinema de arte europeu se impôs no contexto dos países europeus, tendo intenções culturais específicas, ao propor construir-se em oposição ao cinema dominante de Hollywood. Na sua emergência, conjugam-se perspectivas de Estado e da proteção da cultura nacional, mas também de um modelo narrativo e produtivo com características válidas no espaço europeu, que se propaga dentro das tradições culturais nacionais, criando um cânone cinematográfico. Os limites da definição do cinema de arte europeu talvez possam explicar a emergência de estudos pós-nacionais e comparativos, como aliás já notámos com os argumentos de Andrew Higson e sua diversidade de ângulos de análise aos cinemas *nacionais*. No entanto, essa discussão ganha pertinência numa nova etapa da modernidade, sobretudo a partir dos anos 90 e da emergência de conceitos como cinema do mundo ou cinema transnacional.

2.1.3 Cinema pós-nacional e Cinema do Mundo

A crítica ao conceito da nação e da identidade nacional, que esboçámos no primeiro capítulo, desembocou numa reavaliação dos cinemas nacionais, como acabámos de discutir. No entanto, e para além disso, as duas últimas décadas têm assistido a mudanças sociais, económicas e culturais associadas à globalização. Apesar de ser um termo esquivo, a globalização, no capitalismo tardio, implicou alterações significativas nas relações sociais e no entendimento do espaço e do tempo. As fronteiras diluíram-se parcialmente – quer as físicas, quer as virtuais – permitindo uma crescente uniformização dos modos de vida, quer seja a partir das trocas comerciais de produtos, quer seja pelos fluxos migratórios. Para o contexto europeu, podem assinalar-se ainda as profundas alterações a

¹⁰⁵ Wim Wenders rodou dois filmes no território português com produção de Paulo Branco: *O Estado das Coisas* (1982) e *Viagem a Lisboa* (1994). Também utilizou Lisboa em *Até ao Fim do Mundo* (1991). No primeiro destes filmes, João Canijo foi assistente de realização.

partir da construção de um espaço comum europeu e as mudanças que foram promovidas pela União Europeia¹⁰⁶.

Este recente quadro social, económico e cultural teve implicações na produção cinematográfica, originando um novo paradigma, cuja análise tem sido tentada, a partir da academia, nos últimos dez anos, a partir de conceitos como cinema pós-nacional, cinema do mundo ou cinema transnacional (cf. Andrew, 2004; Bergfelder, 2005; Elsaesser, 2005; Higbee e Lim, 2010; Higson, 2005; Nagib, Perriam e Dudrah, 2012a). Esta discussão é, assim, pertinente para entender o enquadramento do cinema contemporâneo e a alteração do conceito de cinema nacional. Torna-se particularmente relevante para esta dissertação, tanto no âmbito da leitura que faremos sobre o cinema português, como no lugar ocupado por João Canijo no interior destas dinâmicas. Esboçaremos agora algumas das questões críticas mais pertinentes acerca destes conceitos.

O novo momento de um cinema pós-nacional, ou *do mundo*, é o reflexo de duas tendências: por um lado, o acentuar da globalização económica e das práticas políticas da União Europeia, com consequências nas estruturas de produção e distribuição cinematográficas (e audiovisuais). Aliás, o cinema passa a ser apenas mais um canal de distribuição numa complexa rede de multinacionais multimédia, incluindo canais de televisão, fornecedores de Internet e produtores de conteúdos. Desta forma, acentua-se uma relação económica que largamente extravasa as condições de produção nacionais¹⁰⁷. Por outro lado, o novo conceito sinaliza um novo pensamento crítico que liberta os filmes dos binómios culturais (por exemplo, Hollywood vs. Cinema Europeu), concentrando a análise na dimensão política e cultural do cinema, a partir de um equilíbrio entre os poderes e as resistências culturais em jogo.

A possibilidade de olhar o cinema contemporâneo numa grelha pós-nacional é também devedora das novas identidades que emergem no mundo contemporâneo – Elsaesser (2005, p. 118) chama-as, numa expressão feliz, *hifenizadas* – conturbando a fixidez discursiva das identidades nacionais clássicas. Dudley Andrew (2004, p. 9), por exemplo, faz uma análise matricial ao termo *Cinema do Mundo*, colocando em ênfase a sua

¹⁰⁶ Deve-se também ter em conta as profundas mudanças políticas (com consequências sociais e económicas) subsequentes à queda do muro de Berlim, o fim da União Soviética e a transformação dos países constituintes do Pacto de Varsóvia.

¹⁰⁷ Como já atrás assinalámos, a história do cinema é pródiga em fluxos transnacionais (cf. Bergfelder, 2005, p. 323). Assim, o que se fala no contexto dos anos 90 é uma intensificação sem precedentes desses fluxos, tendo em conta também os novos modos de distribuição e exibição.

duplicidade: pode designar um novo movimento internacional e pós-colonial, substituindo a designação, do ponto de vista americano, do “filme de arte estrangeiro” (“foreign art film”); mas pode também dar corpo, como conceito, a um novo período hegemónico do *blockbuster* americano: um cinema que domina o mercado e a cultura cinematográfica mundial.

Do ponto de vista do cinema europeu, Thomas Elsaesser (cf. 2005, pp. 69–72; 485–511) discute amplamente a noção de um cinema pós-nacional a partir dos anos 90, sobretudo a partir de uma fragmentação das unidades de produção e da extensa troca de relações numa complexa rede *supranacional* de intercâmbios, cujo sinal mais evidente é a proeminência dos festivais de cinema na dinamização dessa rede de produção/distribuição, promovendo um intercâmbio cultural entre um cinema agora designado como *mundial*, que fomenta estratégias de produção diversificada entre diversos pontos do globo. Para o autor (cf. 2005, p. 120), há uma transnacionalização dos modos de produção que acompanha uma política de integração comum da União Europeia e dos seus sucessivos programas MEDIA, propondo novos modelos de integração e de promoção da diversidade cultural (Bergfelder, 2005, pp. 315–316). O modelo mais óbvio dessas novas formas de produção é a coprodução (cf. Elsaesser, 2005, p. 491) enquanto norma de montagem financeira internacional (que o programa MEDIA, mas também as políticas culturais dos Estados nacionais, promoveu). Elsaesser argumenta que a União Europeia se substitui aos Estados nacionais numa defesa de uma política protecionista, implicando uma certa defesa da exceção cultural num mercado global; assim, o investigador (2005, p. 70) reclama que, neste contexto, “o «nacional» (...) adquire um significado diferente, que não é tanto «essencialista» ou «construtivista» (...), mas «pós-nacional», isto é, reintroduzido para uso externo, por assim dizer, enquanto é suspenso no interior da União Europeia”. Para além disso, percorrem os diversos cinemas europeus discursos contraditórios sobre a nação, levando Elsaesser (2005, p. 71) a desenvolver o argumento de que parte destes cinemas tem uma nova relação com o *nacional*:

“Os significantes dos filmes relacionados com a especificidade nacional, regional ou local são, claramente, não «essencialistas» nas suas afirmações de uma identidade comum, embora muitos desses filmes joguem com versões nostálgicas, paródicas ou *pastiche* dessa identidade. Os filmes desenvolveram fórmulas que podem acomodar significantes diversos e mesmo contraditórios de

nacionalidade, de história regional (...) de forma a relançar estereótipos regionais ou nacionais, ou para refletir a imagem que (presume-se) o outro tem de si mesmo”.

Há, assim, uma espécie de encenação do nacional como uma segunda camada de interpretação, que intensifica o estereótipo, mas colocando-o num registo de *auto-outridade* [“self-othering”], que é autorreferencial. Este modelo trabalha a partir do pastiche, da paródia ou de um tom irónico-nostálgico cuja relação com o nacional é diferente, colocando-se numa categoria pós-nacional (Elsaesser, 2005, pp. 61, 71–72). É também o resultado de uma identidade europeia mais fluída, promovida por novas relações produtivas e temáticas. Segundo o autor, mesmo o registo histórico no cinema parece trabalhar já numa categoria para além do nacional, numa espécie de trabalho da memória europeia.

Elsaesser (2005, p. 498) assinala, ao olhar para o conceito de Cinema do Mundo, que agora “a linha tradicional que separa o nacional do internacional, assim como entre o cinema de arte do cinema comercial não é tão clara como foi durante a confrontação entre a Europa e Hollywood entre 1945 e, aproximadamente, 1990”. Para o autor (2005, p. 499), o Cinema do Mundo é mais uma categoria classificativa que permite abandonar taxinomias como cinema *nacional*, ou até mesmo cinema *europeu*, colocando os autores contemporâneos como entidades em si próprias: provindos de diferentes tradições, mas procurando um trânsito internacional (produtivo, temático, económico). Este novo conceito pretende também aproveitar as sinergias das novas formas de distribuição, através do mercado de DVD ou da Internet como portal global de troca de experiências, filmes e cultura cinéfila.

Ainda assim, o Cinema do Mundo, enquanto formulação teórica, pode cair em problemas epistemológicos (Nagib, Perriam e Dudrah, 2012b, p. xix): o seu entendimento como marca comercial (próxima do conceito também eminentemente comercial da *World Music*); o potencial de exotismo que encerra: um cinema com uma forte carga etnográfica, que se expõe ao olhar turístico do outro (Elsaesser, 2005, p. 510); e, sobretudo, acaba por funcionar como um *outro* – o resto – num novo binómio com Hollywood (Elsaesser, 2005, p. 497). No entanto, nascido originalmente, enquanto conceito, a partir do *Terceiro Cinema*, o Cinema do Mundo tenta encontrar um espaço para além da visão de mundo ocidental, marcada pelo cinema de Hollywood e o cinema de arte europeu. Segundo Nagib, Perriam e Dudrah (2012b, pp. xxii–xxvi), o ponto de vista teórico do Cinema do Mundo deve ser

policêntrico, devolvendo os binarismos e apostando numa nova visão cultural dos cinemas do mundo. É, portanto, uma visão teórica pós-colonial, de espaços contestados e politicamente ativo na resistência contra uma visão eurocêntrica e a sua hegemonia cultural. Andrew (2004, p. 10) sugere por isso a criação de um atlas, procurando mapear a complexidade e diversidade dos cinemas locais (que aqui já não são entendidos num sentido puramente nacional). A sua visão é crítica do modelo *nacional* e aposta em tendências comparativas e de influências regionais, como aliás poderá ser observado no surgimento e propagação das novas vagas nos anos 50 e 60 do século passado¹⁰⁸ (Andrew, 2004, p. 12). Baseando a sua argumentação nos estudos literários e na influência da literatura moderna, Andrew (2004, p. 13) sugere a existência de uma forte mistura cultural nas obras cinematográficas: “a coabitação deste média (europeu) e as tradições locais produz formas fílmicas de compromisso que são, muitas vezes, híbridas e ambivalentes como os sujeitos que esses filmes representam”. Para Andrew (2004, pp. 20–21), entre outros autores, o Cinema do Mundo representa um olhar menos nacionalmente marcado, ou um combate entre nações, mas antes um olhar cultural que suspeita das barreiras identitárias criadas para definirmos o *outro*.

É numa linha de pensamento semelhante que surge o conceito de cinema transnacional, conceito crítico para expor velhas ideologias, oferecendo uma nova abordagem à análise fílmica que responda aos fluxos migratórios e identidades híbridas (cf. Higbee e Lim, 2010, pp. 9–10). É óbvio que a ideia do cinema transnacional surge de uma necessidade de olhar novos e velhos paradigmas de produção: já falámos nisso como uma das críticas mais contundentes ao cinema *nacional*, sobretudo a partir do trabalho de Andrew Higson. O cinema transnacional aparece aqui quase como uma ideia pleonástica face à ontologia não nacional do dispositivo técnico e dos seus modos de produção. No entanto, ele é necessariamente evocado em determinados contextos regionais face à uma intensa atividade de trocas comerciais e culturais¹⁰⁹. No entanto, o modelo crítico do cinema transnacional desenvolve-se a partir do que Higbee e Lim (2010, pp. 17–19)

¹⁰⁸ Este modelo comparativo, ou diríamos *transnacional*, é talvez um excelente modelo de reavaliação histórica, sobretudo no espaço europeu e português, das categorias do cinema nacional, como aliás reivindica Tim Bergfelder (2005, p. 320): “Em vez de se concentrar exclusivamente em separar conjuntos nacionais, uma história do cinema europeu talvez pudesse começar por explorar as inter-relações entre os centros geográficos e culturais e as suas margens, para além de traçar os movimentos migratórios entre estes polos”.

¹⁰⁹ Podemos ver como Higbee e Lim (2010, pp. 14–17) demonstram essa preponderância na análise dos cinemas asiáticos.

designam como o “transnacionalismo crítico”, isto é, uma análise transversal ao fenómeno cinematográfico (modelos de produção, formas de estilo, aspetos temáticos) que tenha em conta um constante diálogo entre trajetórias transnacionais e aspetos nacionais (trazendo para a discussão aspetos essenciais dos aparelhos ideológicos e estatais do nacional). Na verdade, as noções de *nacional* estão agora mais complicados, incluindo condicionantes regionais, locais e da diáspora. Nesse sentido, pretende-se deslocar a discussão para as representações culturais que estão em jogo¹¹⁰.

Estabelecemos neste capítulo uma grelha que nos auxilie a perceber as dinâmicas do nacional no cinema. Vimos como a discussão se coloca dentro de complexas questões sobre o cinema nacional: o que é, o que o constitui e de que forma ele trabalha a identidade e dialoga com outros aspetos culturais. Do ponto de vista histórico – cuja importância nos estudos fílmicos é notória – provoca-se um necessário diálogo entre os objetos de estudo e os cânones entretanto criados. Observámos, a partir de Higson, as diferentes dimensões analíticas em jogo nos cinemas nacionais e que reconfiguram a grelha de análise. Foi possível caracterizar um modelo histórico de cinemas nacionais: o cinema de arte europeu, cuja análise será utilizada e desenvolvida para o caso específico do *novo cinema português*. Para além disso, encontramos ferramentas científicas para aferir a dimensão nacional de um filme, procurando – em elementos narrativos, estilísticos e de convenções – modelos de análise que possam atender à complexa relação de determinado contexto nacional com as suas tradições culturais. Ainda notámos como esse contexto nacional gera diversas crises e consensos, estabelecendo formas de olhar o nacional tanto a partir de discursos hegemónicos, como em formulações subversivas, que pretendem pôr certas representações culturais em questão. Contextualizámos o cinema nacional numa nova grelha supranacional, a partir de uma vaga recente de estudos transnacionais. Esta grelha permite olhar novos e velhos fluxos entre espaços nacionais, introduzindo novas variáveis no estudo do cinema nacional. Estas variáveis, para além de modelos de produção complexos,

¹¹⁰ Higbee e Lim (2010, p. 18) propõem uma “postura crítica e discursiva para a questão do transnacional nos estudos fílmicos, para que se possa estar alerta em relação aos desafios e potencialidades que pertençam a cada trajetória transnacional: tanto essa trajetória aconteça dentro da narrativa do filme e no processo produtivo, através da indústria, ou até na academia. No estudo do cinema, o transnacionalismo crítico não questiona o modo de fazer filmes transnacional em espaços intersticiais e marginais, mas, pelo contrário, interroga a forma como este modo de fazer filmes negocia com o nacional, a todos os níveis – desde as políticas culturais às fontes de financiamento, desde o multiculturalismo da diferença até à forma como reconfigura a imagem que a nação tem si própria.”

voltam a fechar o círculo da discussão que esta dissertação tem ensaiado: uma posição de equilíbrio entre aspetos específicos das representações culturais nacionais – construídos ao longo do tempo histórico – e as contaminações culturais do mundo moderno e globalizado.

2.2 A Invenção da Tradição: acerca da afirmação de um cânone no cinema português desde o novo cinema

Depois da análise do cinema nacional e das suas condicionantes, vamos debruçar-nos sobre a história do cinema português, para perceber de que forma o nosso caso de estudo, o cineasta João Canijo, dialoga com essa história. A nossa preocupação é, no âmbito desta investigação, perceber como o cinema português trabalhou o nacional e dialogou com tradições culturais diversas. Para esse caminho, será necessário proceder a um levantamento das relações entre a identidade nacional portuguesa e certas especificidades do cinema, sobretudo as suas condições de produção (incluindo a exibição) e paradigmas estilísticos. Pretende-se, de certa forma, traçar um panorama, que nos permitirá dois caminhos já no terceiro capítulo desta dissertação: por um lado, perceber a construção de um cânone, com o qual o trabalho de João Canijo dialogará; por outro, perceber de que forma o nacional foi discutido nesse cânone, para depois ser possível comparar, diacronicamente, com os filmes de João Canijo e a sua própria discussão nacional. Assim, neste subcapítulo, tentaremos fazer uma breve análise histórica que culminará no estudo de um cânone no cinema português desde os anos 1960. Esta elaboração histórica permitirá esclarecer certos aspetos da análise posterior à relação entre o cinema português e a identidade nacional, sobretudo do ponto de vista da sua tradição cultural.

No contexto do cinema produzido em Portugal, ressalta um período histórico singular, a partir dos anos 1960, que precisamente constitui um cânone no cinema português. É aceite, no contexto desta pesquisa, a centralidade do movimento *novo cinema português*. Para além deste, surge outro que se introduz apenas nos anos 1980: o de *escola portuguesa*. Sabemos que ambos são conceitos particularmente frágeis se os levarmos à letra: isto é, a existência de um *corpus* de filmes com características comuns que se consubstanciaram numa *escola cinematográfica*. Para além disso, os conceitos pressupõem uma particular formulação nacional, o que também poderá ser problemático, já que não abrem a produção deste período a um necessário trânsito internacional. Contudo, como

veremos, a ideia de um *novo cinema português*¹¹¹ pressupõe um determinado conjunto de autores e de filmes que, de facto, partilham algumas aspetos produtivos, temáticos e estilísticos. Generalizando, estes filmes têm em comum, sobretudo, uma visão dita moderna do cinema, e assumem a primazia dos realizadores enquanto autores da obra cinematográfica. De certa forma, esta nova vaga partilha dados formais e produtivos com o modelo do cinema de arte europeu: certos elementos estilísticos ou narrativos, mas também formas de produção e relações económicas com o Estado. Formou-se, assim, um núcleo nacional cujo discurso cultural se aproxima de outras cinematografias. Em termos genéricos, a ideia que preside a estes anos, foi explorada numa célebre frase do cineasta Paulo Rocha (cit. in Lemière, 2006, p. 747):

“Não há mercado, não há indústria, quase não há produtores. Mas há bons técnicos e bons actores, e uma dúzia de realizadores com imaginação e rigor, que estão habituados a correr riscos. Não há censura, não há modelos, cada filme é uma aventura solitária, laboriosa, obsessiva. Neste ambiente nascem obras inesperadas, mais líricas do que dramáticas, hesitando entre os fantasmas do passado e as tentações da arte moderna”.

Esta afirmação leva mesmo Paulo Filipe Monteiro (2004, p. 36) a notar que “em contradição com a ideia de escola, embora em continuidade com o modo como Rocha desde o início a definiu, [uma escola portuguesa define-se] como grande possibilidade de existência e visibilidade dos individualismos que de facto permitiram tantos filmes inesperados da nossa cinematografia”.

Neste contexto, devemos agora olhar os dois conceitos sob o ponto de vista histórico, vendo como eles foram sendo elaborados pela historiografia nacional. Por um lado, a *escola portuguesa* assumiu-se como um conjunto específico de autores e de filmes que se projetou no circuito de exibição internacional, no final da década de 70 e nos

¹¹¹ Utilizamos neste trabalho a expressão *novo cinema*, em vez de *cinema novo*, já que parece ter vingado no discurso académico. Os antecedentes históricos de ambas as expressões foram extensamente discutidos por Paulo Cunha (2005, pp. 16–40). O investigador demonstra que a expressão *novo cinema* pretende ser mais abrangente (precedendo mesmo a estreia de *Os Verdes Anos* e inicialmente marcada por oposição a um *velho cinema*) enquanto a expressão *cinema novo* é mais marcada por uma historiografia da Cinemateca Portuguesa (cujo cânone de filmes é mais exíguo). Segundo Paulo Filipe Monteiro (1995, pp. 655–656) – talvez o investigador que inicia o atual predomínio da expressão *novo cinema* –, a diferença entre as duas expressões também marca a distinção entre o movimento português e o movimento brasileiro, e até nas suas características temáticas mais consagradas: no primeiro caso, o novo cinema português é marcado pelas influências da nova vaga francesa e um trabalho pelo cinema de arte, enquanto no cinema novo brasileiro há um cinema influenciado por um conteúdo político. Sobre esta distinção ver também Seabra (1988b, p. vii).

primeiros anos da década de 80; por outro lado, o *novo cinema português* é um movimento amplo que surge nos anos 60 e que se consubstanciou, para além dos filmes, na colocação estratégica de um conjunto de autores e técnicos nos lugares-chave da cinematografia portuguesa. Este novo movimento nasce de um conjunto de circunstância históricas e culturais e ficou marcado por um acontecimento fílmico no início dos anos 60: *Os Verdes Anos* (1963), de Paulo Rocha. O filme e o ano – segundo João Mário Grilo (2006, p. 19), o “ano de 1963 configura, pois, um momento charneira na história do cinema português, cheio de novidades extremas e quase irreversíveis” – são marcos simbólicos, já que escondem um conjunto de fenómenos políticos e culturais que permitem a chegada da nova vaga¹¹². Aliás, foi sendo discutido, ao longo dos anos, qual o primeiro filme do *novo cinema português*¹¹³, pondo em discussão filmes diversos como *Saltilombancos* (1951), de Manuel Guimarães, *Dom Roberto* (1962), de Ernesto de Sousa, ou mesmo *Pássaros de Asas Cortadas* (1963), de Artur Ramos. Como veremos, o novo cinema será feito precisamente também contra este cinema. Neste contexto, tem sido também discutida a importância de *Acto da Primavera* (1963), de Manoel de Oliveira (que abordaremos de seguida), enquanto referência tutelar dos novos cineastas. No entanto, o cânone historiográfico advoga que o início do movimento é marcado pela estreia do filme de Paulo Rocha, como acentua Bénard da Costa (1991, pp. 118–119):

“Seja como for, nesse ano de 1963 o *cinema novo* aconteceu. E aconteceu com *Os Verdes Anos* de Paulo Rocha. Com ele e com esse filme o cinema português voltava a afirmar-se como portador de um imaginário específico. *Belarmino* de Fernando Lopes, em 1964, continuou-o. Após anos de «apagada e vil tristeza» voltava a existir cinema em Portugal e voltava a existir Portugal para o cinema. E, como sucedera nos anos 30, nos dez anos que vão de 1963 a 1973, tudo mudou e tudo se modificou. Novos cineastas, novos técnicos, novos actores. Durante dez anos coexistiram, é

¹¹² Entre os quais: a política de concessão de bolsas do Fundo de Cinema, com uma nova direção de César Moreira Baptista (desde 1958); a degradação continuada do velho cinema português, consubstanciada no ano de 1955 (o ano zero do cinema português, em que não foi produzida qualquer longa-metragem); a posição de destaque dos cineclubes durante a década de 50; a emergência e consolidação do neorrealismo português (sobretudo no campo literário); alguns filmes documentais realizados pelos novos cineastas; o I Curso de Cinema no Estúdio Universitário de Cinema Experimental (da Mocidade Portuguesa); a criação da Cinemateca Portuguesa; ou até mesmo uma vontade de renovação que surgiu da crítica de cinema (cf. Costa, J. B. da, 1991, pp. 111–119; Cruchinho, 2001, pp. 215–240; Cunha, P., 2005, pp. 45–55; Grilo, 2006, pp. 17–19; Monteiro, 1995, pp. 638–654; Pina, 1986, pp. 134–142; Sales, 2010, pp. 113–166).

¹¹³ Para uma revisão crítica da discussão sobre o filme que iniciou o *novo cinema português*, ver Paulo Filipe Monteiro (1995, pp. 656–662).

certo, com o «estrebuchar» da velha guarda. Em 73, nas vésperas da Revolução de Abril, conquistavam o poder. Ainda hoje o mantêm”.

A novidade de *Os Verdes Anos* estava num conjunto bastante amplo de técnicos, atores, criadores que, com esse filme, se estreavam no cinema português, como refere o produtor António da Cunha Telles em entrevista citada por João Mário Grilo (2006, p. 19) explicando que a frescura do filme “(...) ficava a dever-se à condição de «virgem» da equipa que nele tinha trabalhado: «(...) nos *Verdes Anos* todos os membros da equipa, desde o eletricista ao realizador, estavam a fazer o primeiro filme... (...) Quando hoje se volta a ver *Os Verdes Anos* sente-se alguma fragilidade, mas, ao mesmo tempo, sente-se um sopro que vem da sinceridade e do entusiasmo com que o filme estava a ser feito”. Na verdade, o filme de Paulo Rocha será o primeiro sinal de um conjunto de obras que foram possíveis no contexto das Produções Cunha Telles, uma produtora de António da Cunha Telles que desenvolve vários filmes do *novo cinema português* – para além de *Os Verdes Anos*, também *Belarmino* (1964), de Fernando Lopes; *Domingo à Tarde* (1965), de António de Macedo; *Mudar de Vida* (1966), de Paulo Rocha; e *Sete Balas para Selma* (1967), de António de Macedo¹¹⁴ –, assim como um conjunto de coproduções francesas, de filmes de Pierre Kast, François Truffaut ou *As Ilhas Encantadas* (1965), de Carlos Vilardebó. Como dirá mais tarde Luís de Pina (1986, p. 148), os filmes das Produções Cunha Telles anunciavam um novo cinema:

“Feitos praticamente sem apoio oficial, independentes do ponto de vista criativo, buscando uma expressão estética diferente, mais moderna e mais próxima do nosso quotidiano, os filmes de Cunha Teles eram sobretudo uma aposta corajosa e integralmente assumida, um risco total, um projeto quase suicidário. E, no entanto, foram eles o cinema português mais vivo dos anos 60, apesar da sua fragilidade e do seu compromisso total com o desconhecido. Havia, quer se quisesse quer não, um novo cinema português, uma outra visão do filme. Tudo viria, praticamente, a sair desse grupo de jovens reunidos à sua volta”.

Nesse sentido, o movimento inicial do *novo cinema português* marca também um particular programa de cinema, como declara João Mário Grilo (2006, p. 19) ao afirmar que

¹¹⁴ O filme *Sete Balas para Selma* é um híbrido, promovido no final das Produções Cunha Telles (e apenas parcialmente produzido por esta produtora), de forma a combinar o cinema de autor com o cinema comercial. No entanto, foi muito mal recebido pelos novos cineastas, com destaque para uma virulenta crítica de João César Monteiro (cf. Costa, J. B. da, 1991, p. 127; Grilo, 2006, p. 21).

Os Verdes Anos “é ainda fruto de um outro modo de conceber a vida e as matérias do cinema, como partes indissociáveis de uma mesma totalidade; (...) é a primeira resposta global ao cinema do passado, com a mesma coerência, mas pondo em cena uma filosofia radicalmente oposta”. Da mesma forma, M. S. Fonseca (1993, p. 1) dirá sobre o mesmo filme, que ele é caracterizado como novo, porque “quer nomear-se mais do que a simples circunstância da estreia, significando-se o início efetivo de uma nova concepção de prática cinematográfica em Portugal, desde os processos de produção até a uma compreensão da *mise-en-scène* que viria a repor o entendimento do cinema como um *fin* em lugar do *meio* que quase tinha sido em Portugal”. Talvez Paulo Rocha (cit in. Monteiro, 1995, pp. 664–665), de novo, tenha sido o melhor a colocar a questão, quando definia o princípio orientador do seu filme que, como veremos, também poderá ser aplicado a todo o *novo cinema português*: “normalmente estamos habituados a sobrevalorizar a história em relação à *mise-en-scène*. Nos *Verdes Anos* tentou-se ir contra isso. O que mais interessava era a relação entre o *décor* e a personagem, o tratamento da matéria cinematográfica. Eram as linhas de força, num plano, que lhe davam o seu peso e a sua importância”.

Para além disso, esta nova geração, simbolizada por Paulo Rocha, tinha uma referência tutelar: Manoel de Oliveira, que acabara também de fazer um filme radical, *Acto da Primavera* – aliás, num momento de particular reentrada de Oliveira no universo do cinema português, já que realiza, no mesmo ano, a curta-metragem *A Caça* (1963); esta dupla de filmes será mesmo o prenúncio da obra sequente do autor e do seu entendimento do cinema como registo audiovisual de uma representação (Seabra, 1988a, p. 14), promovendo uma mistura híbrida de registos ficcionais e documentais; finalmente, inaugura, como alguns autores propõem¹¹⁵, a entrada do cinema moderno em Portugal. Como bem resume Tiago Baptista (2008, p. 84): “os novos realizadores adoptaram Manoel de Oliveira como figura tutelar. (...) Para muitos realizadores portugueses, e para outros no resto do mundo, Oliveira simbolizaria por isso um cinema radicalmente moderno, feito sem concessões às fórmulas do cinema de entretenimento”. Paulo Cunha (2005, p. 169) diz

¹¹⁵ Para João Mário Grilo (2006, p. 20), “com o *Acto da Primavera*, e quase vinte cinco anos depois de *Douro*, Oliveira instalava-se, de novo, na vanguarda do cinema mundial, demonstrando um génio que a deplorável situação da cinematografia portuguesa continuava longe de justificar”; Carolin Overhoff Ferreira (2008, p. 9) também afirma que *Acto da Primavera* é “de fato uma obra-prima que introduz na cinematografia portuguesa uma ousadia formal e uma preocupação social até então inexistentes”; José Manuel Costa (2004, p. 127) acrescenta que o filme é “a inauguração de uma ficção moderna sobre a ideia do desdobramento de registos, ou seja, de leituras”.

mesmo: “Para os defensores incondicionais de um cinema de autor mais formalista, o exemplo do percurso cinematográfico de Manoel de Oliveira assumia o carácter de mito”.

No entanto, o primeiro sopro do novo cinema português terminava com a falência das Produções Cunha Telles¹¹⁶ e apenas alguns projetos individuais vão acontecendo entre o final dos anos sessenta e o início dos anos setenta¹¹⁷. Carolin Overhoff Ferreira (2013, p. 47) identifica, a partir desta altura, um “crescente pessimismo” e para o crítico Augusto M. Seabra (1989, p. 6), o fim deste primeiro momento do novo cinema é um marco decisivo na construção do paradigma da originalidade do cinema português porque há um choque, nunca mais recuperado, dos autores com um público que não os reconhece e, nesse sentido, todo o cinema subsequente “pode ser interpretado como uma recusa constante e recíproca entre o cinema e a sociedade portuguesa”.

O momento de tensão com o fim da casa de produção de Cunha Telles, obriga o grupo de cineastas a reagir e a procurar uma forma de financiamento alternativo. A via encontrada seria a Fundação Gulbenkian, uma fundação privada que mudara o panorama artístico português desde que o início da sua atividade em 1956¹¹⁸. Obrigados a responder às solicitações da Fundação, o grupo de realizadores preconiza um documento-análise à situação e às necessidades futuras. Esse documento, hoje essencial ao entendimento da proposta radical deste grupo, é *O Ofício do Cinema em Portugal*¹¹⁹ (Costa, J. B. da, 2007, pp. 61–64), última etapa antes da criação do Centro Português de Cinema (organismo que receberá o financiamento da Fundação Gulbenkian, e que será conhecido como a estrutura decisiva para os Anos Gulbenkian). Este documento afirmará a necessidade do controlo

¹¹⁶ Como diz João Mário Grilo (2006, p. 21), “no interior das Produções Cunha Telles a atmosfera azeda bastante pelo idos de ‘67 (um pouco pela grande falta de dinheiro, um pouco também pela discordância entre produtor e realizadores sobre o destino a dar ao que ia aparecendo)”; João Bénard da Costa (1991, p. 125) acrescenta: “Apesar do relevo histórico e artístico destas obras [os filmes produzidos por Cunha Telles], nenhuma logrou qualquer sucesso comercial e, apesar do seu baixo custo, todas fizeram perder dinheiro”.

¹¹⁷ A primeira realização de António da Cunha Telles (*O Cerco*, 1970) ou o segundo filme de Fernando Lopes (*Uma Abelha na Chuva*, 1972).

¹¹⁸ Segundo Bénard da Costa (1991, p. 128): “Rapidamente [a Gulbenkian] se tornou num estado dentro do Estado e a sua acção (sobretudo nos campos da música e das artes plásticas) transformou por completo o cinzento panorama da vida artística portuguesa”.

¹¹⁹ O documento foi resultado da discussão proporcionada pela *Semana de Estudos sobre o Novo Cinema Português*, organizada pelo Centro Português de Cinematografia (Cineclube do Porto) e entregue em abril de 1968 à Gulbenkian por um grupo de cineastas composto por: Alfredo Tropa, António de Macedo, António-Pedro Vasconcelos, Artur Ramos, Ernesto de Oliveira, Manoel de Oliveira e Paulo Rocha. O documento em si seria assinado por vinte cineastas (cf. Costa, J. B. da, 2007, pp. 7, 12). Utilizamos aqui a versão reproduzida no livro *Cinema Português: Anos Gulbenkian* (Costa, J. B. da, 2007, pp. 61–64). Sobre a relação da Fundação Gulbenkian, o novo cinema português e o Centro Português de Cinema ver também o texto de Paulo Cunha (2005, pp. 62–92).

criativo dos realizadores sobre os seus filmes, utilizando, para reafirmar essa liberdade, a expressão “autores-realizadores” para se designar. O *Ofício* prova, em alguns dos seus pontos, a conceção de cinema de arte que este grupo advogava ao exigir à Fundação um respeito pela “livre iniciativa da criação cinematográfica, não acrescentando novos condicionalismo aos já existentes (censura, por exemplo)”, e, por isso, a “acção do Centro no ciclo da produção, a verificar-se, deverá confinar-se a um auxílio material, abstendo-se de tudo o que possa representar limitação ao caminho livremente escolhido pelos autores-realizadores” (in Costa, J. B. da, 2007, p. 63). No texto, também já se depreendia a dificuldade económica da aventura de fazer um cinema difícil para o público: “O Cinema pelo qual vale lutar é um cinema condenado, ainda durante muito tempo, ao insucesso financeiro: o cinema de qualidade” (in Costa, J. B. da, 2007, p. 63). Um grupo bastante heterogéneo “de tendências estéticas diversas, mas com um núcleo sólido (Paulo Rocha, Fernando Lopes, António de Macedo, Fonseca e Costa, Seixas Santos, António-Pedro Vasconcelos) com apetência e capacidade de poder” conseguia, assim, lançar as bases para um programa coerente de apoio ao cinema, um programa aliás que o Estado Português também terá lido na preparação da futura lei do cinema (Costa, J. B. da, 1991, pp. 130–131).

O primeiro conjunto de filmes do Centro Português de Cinema não deixa de ser impressionante e em finais de 1970 estão em produção ou vias de começar sete filmes¹²⁰, integrantes do I Plano. Como dirá mais tarde Fernando Lopes (cit. in Monteiro, 1995, p. 679), com a entrada da Gulbenkian no cinema português, os cineastas da geração anterior (dos anos 50) “compreenderam que tinham perdido a partida. Penso aliás, que sem a Gulbenkian, o esforço da primeira fase do «Cinema Novo» se teria gorado completamente, por pura falta de continuidade”. A consistência dos Anos Gulbenkian estava mesmo na possibilidade da constituição de um corpo alargado de filmes, como afirma Lopes (cit. in Monteiro, 1995, p. 677): “A importância do CPC está na produção contínua que foi capaz de pôr de pé. Reparem que desde os anos 30, 40, o cinema português não tinha um «corpus».

¹²⁰ São eles: *Pedro Só* (1972), de Alfredo Tropa; *O Recado* (1972), de José Fonseca e Costa; *Perdido Por Cem...* (1973), de António-Pedro Vasconcelos; *O Passado e o Presente* (1972), de Manoel de Oliveira; *Vilarinho das Furnas* (1970), de António Campos; *Pousada das Chagas* (1972), de Paulo Rocha; e *Quem Espera por Sapatos de Defunto Morre Descalço* (1970), de João César Monteiro. Para além destes, o II Plano contemplará filmes de António de Macedo, António da Cunha Telles, Alberto Seixas Santos, Fernando Matos Silva, João César Monteiro e António Reis.

E com o CPC e a Gulbenkian, em três, quatro anos, aparecem uns dez, doze filmes, se não mais”.

Num dos momentos oficiais de apresentação dos primeiros filmes produzidos pelo CPC e pela Gulbenkian, em fevereiro de 1972, Fernando Lopes, perante uma assistência em que estava incluído o Presidente da República, Almirante Américo Thomaz, proferirá um famoso discurso: “Hoje, que o cinema passou o seu meio século de existência e quando nomes como os de Griffith, Eisenstein, Murnau, Dreyer, Rossellini, Bergman, Jean Renoir ou Godard se contam entre os valores mais importantes da cultura ocidental, ao lado de Joyce, Picasso e Stranvinsky, nós, portugueses e cineastas, começamos a ver, com mais clareza e confiança, o cinema como facto cultural, reconhecido pública e oficialmente”¹²¹ (cit. in Costa, J. B. da, 2007, p. 28). Comentando esta sessão, Bénard da Costa (2007, p. 28) dirá também: “Era a consagração da vitória do cinema novo português, no duplo sentido em que o consagrava na Gulbenkian e o consagrava junto das entidades oficiais que não puderam de estar presentes.” Ou seja, “25 de Fevereiro de 1972 pode ser considerada, simbolicamente, a data da «tomada de poder»” (Costa, J. B. da, 1991, p. 135; cf. Lemièrre, 2006, pp. 739–740).

João Mário Grilo faz um resumo da importância destes anos, ressaltando um conjunto de novos autores e do apoio específico da Gulbenkian, que, na sua opinião, pressupõe também, como uma das causas primeiras para o triunfo do novo cinema português, o “divórcio estabelecido e substanciado entre produtores e realizadores (consagrado na fundação do Centro Português de Cinema, verdadeira cooperativa de autores), que permanecerão de costas voltadas uma boa dezena de anos” (Grilo, 2006, p. 22). Ainda segundo o mesmo autor, a nova geração incluída no CPC “procede de uma cultura cinéfila, de uma habitação do olhar às salas de cinemateca europeias, e de um entendimento do cinema como uma experiência artística e estética vivida em plenitude” (Grilo, 2006, p. 23).

Outros fatores vão consubstanciar a vitória institucional dos cineastas da nova vaga, através de elementos-chave de uma política de cinema em Portugal. O mais importante deles é a Lei 7/71, que institucionaliza o Instituto Português de Cinema (IPC) e consagra o adicional sobre o preço dos bilhetes de cinema, de forma a financiar a política de subsídios

¹²¹ Como refere Paulo Filipe Monteiro (1995, p. 677), com este discurso mais uma vez “a fronteira que se coloca pretende acima de tudo defender o cinema como arte, ao lado das artes mais antigas – e, se repararmos, defende os seus valores mais vanguardistas: evoca-se Joyce e não Thomas Mann, Picasso e não o pai Renoir, Stranvinski e não Richard Strauss”.

do Instituto¹²². Ainda antes da revolução, em março de 1974, o IPC apresenta o seu primeiro plano de produção que incluirá nomes como Manoel de Oliveira, Paulo Rocha, António de Macedo, António da Cunha Telles, José Fonseca e Costa ou Artur Ramos. Como diz Bénard da Costa (2007, p. 38) “salta à vista mais desarmada que os nomes são exatamente os mesmo que a Gulbenkian apoiara em 72 e 73, e (...) eram sócios dos CPC e homens dos «Anos Gulbenkian»”; assim, “dois anos depois da histórica noite de 1972, o Estado, com a outra mão, ajudava a virar definitivamente a página que a Gulbenkian tinha feito passar”. Também em janeiro de 1973 iniciou atividade a “Escola Superior de Cinema, cuja direção foi confiada a Seixas Santos. (...) Paulo Rocha, Fernando Lopes, Manuel Costa e Silva, Eduardo Gueda (...) [foram] alguns dos professores iniciais” (Costa, J. B. da, 2007, p. 34; cf. também Cunha, P., 2005, pp. 155–163).

Também no plano internacional, o cinema português começava a gozar de alguma repercussão, permitindo aos cineastas uma primeira legitimação que o público português não lhes dava. Aliás, essa problemática já tinha sido incluída no documento *O Ofício do Cinema em Portugal*: “Desfrutando de condições óptimas pelo seu prestígio internacional, [a Gulbenkian] poderia dar à cinematografia portuguesa a projeção externa que não tem tido” (in Costa, J. B. da, 2007, p. 61). Paulo Filipe Monteiro – comentando sobre um filme português que fora censurado em Portugal, mas autorizado a circular no estrangeiro –, afirma: “De novo, e desta feita pela própria mão da censura, a recepção no estrangeiro é muito mais importante do que em Portugal: como acontecerá com quase todos os filmes do novo cinema” (Monteiro, 2000, p. 16). Assim, para além de algumas retrospectivas dedicadas a Manoel de Oliveira e dos vários filmes do *novo cinema português* selecionados para festivais internacionais, um dos acontecimentos mais importantes foi a Semana de Nice, em 1972, dedicada ao cinema português¹²³. Logo a seguir, em 1973, o filme *A Promessa*, de António de Macedo, figuraria na seleção oficial do Festival de Cannes.

¹²² Esta é uma lei, segundo Grilo (2006, pp. 24–25), que “introduz algumas soluções financeiras extremamente progressistas”. Para comentários mais detalhados sobre a lei ver ainda em Grilo (2006, pp. 44–46) ou em Monteiro (2000, p. 18). Para uma história minuciosa da preparação e discussão da lei, incluindo as diferentes pressões corporativas ver Cunha (2005, pp. 116–148).

¹²³ Como salienta Bénard da Costa (1991, p. 140): “Mas, no estrangeiro, as coisas correram de modo diverso [do território nacional]. Particularmente importante – equivalente da sessão da Gulbenkian extramuros – foi a Semana de Nice [que], na sequência de várias iniciativas dedicadas aos «cinemas novos» de vários países, escolheu Portugal em Março de 1972. (...) todos os filmes desses dez anos foram projetados em Nice, com nítido êxito e referências positivas na maior parte da imprensa internacional da especialidade”.

Grilo (2006, p. 24), resumindo este contexto, nota que é “interessante verificar que boa parte da dita «revolução cinematográfica portuguesa» se faz à beira do 25 de Abril”, ou, numa formulação semelhante, Bénard da Costa comenta: “Um mês antes do 25 de Abril, o 25 de Abril chegava ao cinema, com o reconhecimento estatal da existência dele” (Costa, J. B. da, 1991, p. 143). Finalmente, Fernando Lopes (personagem desta história) declara (cit. in Monteiro, 2000, p. 20): “no cinema, nós éramos, de facto, o verdadeiro poder. A geração anterior estava morta. Não admira que chegado o 25 de Abril, nos déssemos conta de que o nosso problema já tinha sido resolvido antes”. Para Paulo Filipe Monteiro (2000, p. 22), a geração do *novo cinema português* apresenta assim características que o permitem nomeá-lo como “uma margem no centro”, isto é,

“na margem combativa contra o cinema industrial, mas no centro em termos dos lugares de produzir, ensinar e criticar cinema em Portugal. E nem por, em Portugal, estar nos lugares centrais, ele deixou de viver como resistência, e talvez nem pudesse deixar de o fazer sem perder grande parte da sua identidade, afirmada nessa negação. Um cinema, pois, contra a instituição cinema, tal como maioritária e crescentemente ela se definiu, ainda que defendendo o que considerou ser a essência do «verdadeiro» cinema enquanto arte – essência porventura em crise, mas glosando precisamente o tema dessa crise e de uma tão anunciada «morte do cinema»”.

No entanto, datam também destes anos pré-25 de Abril, algumas fraturas no grupo do novo cinema, que se dividem em tendências diversas, como é destacado por Luís de Pina (1986, p. 168): “Enquanto um Paulo Rocha, um António-Pedro Vasconcelos, um Seixas Santos ou um João César Monteiro seguem a linha de uma cinema «personalista», de incidências bazinianas, influenciados pelos *Cahiers du Cinéma*, outros cineastas, como Fonseca e Costa, Artur Ramos, Henrique Espírito Santo, Manuel Ruas, seguem, com naturais variantes, um cinema «realista», em que a componente social e política determina os cinemas e as formas, com alguma influência da revista *Cinema Nuovo*”. Numa análise detalhada a estas divergências, Paulo Cunha (2005, p. 164) conclui: “Ao longo do período de reivindicação e afirmação do novo cinema – de 1955 a 1974, grosso modo – o percurso dos seus principais elementos variou entre momentos de forte espírito colectivo e de concentração de esforço e momentos de fricção e de discordâncias estéticas furiosas. O novo cinema nasceu então de uma complexa amálgama de momentos de divergências e convergências vividas intensamente pelos seus protagonistas”.

A Revolução do 25 de Abril, em 1974, provoca o caos no panorama do cinema português, fruto também das divergências políticas extremas do período revolucionário¹²⁴, ainda que datem deste tempo as estreias de filmes que estavam em produção antes da Revolução¹²⁵. Os cineastas e técnicos organizam-se em cooperativas de produção, realizando diversos documentários no decorrer da revolução. Bénard da Costa (1991, p. 146) caracteriza este momento como uma vontade de ir para a rua: “Na euforia reinante, os cineastas (...) acharam que tinham muito mais que fazer do que ir filmar para os estúdios. A rua era agora o *plateau* e o *décor* e era nela e para ela (...) que quem tinha olhos para ver se devia voltar. Reaprender tudo, recomeçar do zero”. Por isso, como afirma Tiago Baptista (2008, p. 86), “o cinema fez-se repórter e testemunha do PREC (...). A irrupção inédita do presente no cinema significou a utilização intensiva de equipamentos mais ágeis (...), um organização coletiva do trabalho cinematográfico (...), e uma ligação muito próxima entre o cinema e a televisão”¹²⁶. Durante este tempo houve também “uma tendência para a «redescoberta» do mundo rural”, em dois locais específicos: Trás-os-Montes – o local remoto onde se descobre uma cultura milenar – e o Alentejo, local de práticas revolucionárias de coletivização do trabalho, “filmado como uma antecipação do futuro do país” (Baptista, T., 2008, p. 87). Em suma, como caracteriza Luís de Pina (1986, p. 193): “Em todos [estes filmes], uma intenção de descoberta de um país novo, de uma terra esquecida, ou de uma indignação por uma estrutura socioeconómica que se pretende modificar. Estão neles, melhor ou pior, muitas das mais significativas imagens de Abril, embora não esteja, quase sempre, o melhor cinema”¹²⁷. Augusto M. Seabra (1989, p. 9), ao comentar este período, é de uma simplicidade cáustica: “a quase totalidade da produção desse período foi politicamente demagógica e esteticamente medíocre”. No entanto, para Jacques Lemièrre, o período revolucionário servirá também para reforçar o sentimento de liberdade criativa dos autores, agora livres da censura política do regime ditatorial: “Este cinema é marcado pelo entusiasmo dos realizadores em tomar por objecto de trabalho a

¹²⁴ Como refere Bénard da Costa (1991, p. 144): “Durante esse período [de 25 de Abril de 1974 a 25 de Novembro de 1975], Portugal viveu em *happening* (ou em «revolução permanente»), num clima de anarquia que nenhum poder conseguiu controlar.”

¹²⁵ Como os paradigmáticos *Brandos Costumes*, 1975, de Alberto Seixas Santos; ou *Jaime*, 1974, de António Reis, que estreia imediatamente a seguir à revolução, no dia 2 de maio.

¹²⁶ Sobre a história do cinema português durante o PREC, ver José Filipe Costa (2001), onde também são discutidas as relações entre cinema e televisão.

¹²⁷ Leonor Areal (2008, pp. 504–519) também aborda este período do cinema português, dividindo a produção cinematográfica de 1974 a 1980 em quatro núcleos temáticos: “1) o antigo regime; 2) a revolução; 3) a procura da raízes; 4) a urgência do real”.

irrupção popular na rua, e por um gosto novo pela assinatura colectiva dos filmes; nem sempre é marcado por qualidades artísticas incontestáveis” (Lemière, 2013, p. 47). Para o investigador, este momento coletivo catártico é decisivo no desenvolvimento produtivo do cinema português: “os efeitos profundos da situação política revolucionária” permitem “a tomada de posse pelos artistas de uma liberdade total de expressão e criação, e as extraordinárias alavancas subjetivas que constitui a consciência dessa liberdade” (Lemière, 2013, p. 40).

Após o interregno do período revolucionário, o final dos anos 70 e o início dos anos 80 marcam uma nova fase no cinema português. Data, precisamente, desse tempo, o princípio do uso do termo *escola portuguesa*. Há vários acontecimentos cruzados que caracterizam este momento: as tensões provocadas pela estreia de alguns filmes no final dos anos 70; a legitimação internacional dos anos 70 e 80; e os sucessos comerciais dos primeiros anos da década de 80. É conhecido o resumo postulado num texto de Eduardo Prado Coelho (1983, p. 9):

“os anos 80 constituíram indiscutivelmente um ponto de euforia que resultou, por um lado, da consagração internacional da obra de Manoel de Oliveira e do reconhecimento da existência de um «cinema português» culturalmente caracterizável e representativo (fenómeno que, justa ou injustamente, se não verifica em qualquer outra das nossas actividades artísticas, seja a literatura, as artes plásticas ou a música), e que, por outro lado, se apoiou no indesmentível sucesso comercial de algumas obras que vieram criar uma efectiva disponibilidade do público para um cinema nacional”.

Este postulado, no entanto, esconde as profundas divergências que esses anos potenciam, ao servirem como cristalização da ideia de uma *escola portuguesa* de cinema, fundada, naturalmente, no modelo do cinema moderno do *novo cinema português*. Há uma euforia que começa precisamente num momento crítico do final dos anos 70, num período (76-79) que vê a estreia de dois filmes importantes: *Trás-os-Montes* (1976), de António Reis e Margarida Cordeiro e *Amor de Perdição* (1979), de Manoel de Oliveira. Alguns destes pormenores são sobejamente conhecidos: estreias escandalosas¹²⁸ e uma primeira rejeição

¹²⁸ A estreia de *Amor de Perdição* aconteceu na RTP, numa série de seis episódios a preto e branco, apesar do filme ser a cores; e a de *Trás-os-Montes* foi realizada através de exibições públicas em Bragança e Miranda do Douro.

dos dois filmes em Portugal; em seguida, a estreia em França¹²⁹ e capa simultânea nos *Cahiers du Cinéma*, em 1977; o regresso e a estreia em Portugal como filmes sublimes (cf. Costa, J. B. da, 2007, pp. 40–43). João Mário Grilo (2006, p. 27) afirma que *Amor de Perdição* marca um ponto central no cinema português: “E, desta vez, Oliveira não só surpreendia como provocava uma «segunda revolução»: vinte anos depois, o cinema português é ainda herdeiro (apesar de todas as ameaças) do cisma estético que *Amor de Perdição* provocou”.

Esta revolução implicou, como assinalámos, um extremar de posições entre duas tendências do cinema português – o cinema de autor e o cinema comercial –, a ponto de, em 1978, se começar, abertamente, “a pugnar por um cinema português que voltasse a ser «fácil» e «comercial», um cinema não «chato»” (Costa, J. B. da, 1991, p. 158). De novo, repetia-se também a forma como Manoel de Oliveira surge como figura tutelar – tanto para os cineastas do *novo cinema*, como aqueles que surgem no contexto da *escola portuguesa* –; por exemplo, o crítico francês Denis Lévy (1998, p. 5) reflete essa centralidade ao analisar a obra de Oliveira e o contexto singular do cinema português dos anos 80, afirmando que

“estes filmes [da *escola portuguesa*] (de autores como Paulo Rocha, João Botelho, João César Monteiro, António Reis e Margarida Cordeiro...) situam-se na descendência dos de Manoel de Oliveira, no sentido de que eles parecem representar o cinema *inventado* por Oliveira como uma fronteira da qual não se pode voltar atrás; eles têm que se assumir uma posição neste cinema. A obra de Manoel de Oliveira é o *acontecimento* fundador desse grande momento do cinema português – ela é também, no momento atual, um dos últimos bastiões de resistência”.

Portanto, o final dos anos 70 e início dos anos 80¹³⁰ marcam, assim, um momento importante que assinalará o aparecimento de filmes essenciais, quer do ponto de vista do cinema de autor – como *Francisca* (1981), de Manoel de Oliveira; *Ana* (1982), de António

¹²⁹ Bénard da Costa (1991, pp. 157–158, 2007, pp. 42–43) refere que Oliveira foi primeiro descoberto em Itália, desde que em 1977 foram exibidos vários dos seus filmes. *Amor de Perdição* estreia também em Itália antes de o fazer em França. Esta estreia em Paris só é possível devido a Paulo Branco, na altura a programar o cinema *Action République*, que promove a projeção de *Amor de Perdição* e *Trás-os-Montes*.

¹³⁰ O final dos anos 70 é marcado pela produção de vários filmes de realizadores que provinham do grupo do *novo cinema*. Como refere João Mário Grilo (2006, p. 26), “os finais da década de 70 implicam mais a consolidação da obra e do estatuto de cineastas «com currículo» (João César Monteiro, António-Pedro Vasconcelos, Fernando Lopes, Fernando Matos Silva, José Fonseca e Costa, António Reis) do que o aparecimento de uma nova geração, que só acabará por emergir na década posterior”. Bénard da Costa (1991, p. 165) chamará a esses anos como um “regresso à «normalidade»”.

Reis e Margarida Cordeiro¹³¹; *Nós por Cá Todos Bem* (1978), de Fernando Lopes; *A Ilha dos Amores* (1982), de Paulo Rocha; *Silvestre* (1981), de João César Monteiro; *Gestos & Fragmentos* (1982), de Alberto Seixas Santos –, quer do ponto de vista de um cinema comercial – *Kilas, o Mau da Fita* (1980) e *Sem Sombra de Pecado* (1983), de José Fonseca e Costa; *Cerromaior* (1980), de Luís Filipe Rocha; *Oxalá* (1980) e *O Lugar do Morto* (1984), de António-Pedro Vasconcelos; *A Vida é Bela?!* (1981), de Luís Galvão Teles; *Os Abismos da Meia Noite* (1983), de António de Macedo. Estes anos promovem também a estreia de um novo conjunto de realizadores, de que se podem destacar quatro: João Botelho (*Conversa Acabada*, 1981), João Mário Grilo (*A Estrangeira*, 1982), José Álvaro de Moraes (*Ma Femme Chamada Bicho*, 1978) e Jorge Silva Melo (*Passagem ou a Meio Caminho*, 1980)¹³².

Os anos 80 passam, portanto, a ser anos decisivos para a consolidação do cinema português, enquanto cinema de autor, e é a partir deste momento que se começa a formar a *escola portuguesa* enquanto ideia de cinema. Até institucionalmente essa é a marca destes anos, como refere João Bénard da Costa (1991, p. 167), falando do Instituto Português de Cinema que “de 1983 a 1990 – durante sete anos – teve pela primeira vez, continuamente, uma mesma política e uma mesma direção. Política e direção que não sem contradições nem erros (...) consagrou o chamado «cinema de autor» e aquilo a que por esses mesmos anos alguns críticos chamaram de «escola portuguesa””. Jacques Lemièrre (2006, p. 741) chamará a esta fase, entre 1971 e 1990, a “Fase ofensiva. O poder dos «autores-realizadores», os mais distantes da indústria” e João Mário Grilo (2006, p. 17), entre 1960 e 1990, um “cinema de autores” (em contraponto com o “cinema de produtores”, a partir da década de 90).

Há, pois, um momento de euforia e de consagração que passa a ser definido como uma originalidade portuguesa, algo que fica indelevelmente marcado nas principais historiografias: “O cinema português vive, durante esse período, um clima de expansão e fortalecimento notáveis: por um lado, porque se internacionaliza, sendo encarado como o *pólo português*, sobretudo nos grandes festivais internacionais (Cannes, Veneza e Berlim), como uma das últimas «escolas» de cinema do mundo; por outro lado, porque os filmes se estreiam, conseguindo mesmo, em certos casos, importantes presenças comerciais” (Grilo,

¹³¹ Neste contexto, o ano de 1982 é também importante segundo Bénard da Costa (1991, p. 167): “Se, em 77-78, *Trás-os-Montes* reflectiu (...) o impacto provocado por *Amor de Perdição*, em 82, *Francisca* e *Ana* voltaram a funcionar como jogo de espelhos”.

¹³² Outro dos destaques será também o aparecimento da produtora fundada por Paulo Branco e António-Pedro Vasconcelos, a V.O. Filmes, responsável por alguns projetos importantes destes anos.

2006: 27); “A partir de finais dos anos 70 e sobretudo nos anos 80, uma singularidade portuguesa firma-se na cena internacional com os filmes de Manoel de Oliveira, António Reis e Margarida Cordeiro, Paulo Rocha, João Botelho, João César Monteiro (mas também com José Álvaro Morais, Alberto Seixas Santos, Fernando Lopes, Jorge Silva Melo, João Mário Grilo)” (Lemière, 2006, p. 736); “Nos anos 80, até ao nível da cinematografia mundial, [o cinema português] foi um fenómeno demasiado único para que não ressaltasse a sua singularidade” (Costa, J. B. da, 1991, p. 169). Paulo Filipe Monteiro (2004, p. 33) falará, por exemplo, deste cinema como fundado numa “certa estranheza, [e n]um certo exotismo nacional”.

Foi então através da afirmação internacional¹³³ que o cinema de autor português venceu as resistências de algumas vozes que clamavam um cinema para o *público*, ao mesmo tempo que acabou por determinar uma política institucional de apoio à produção do grupo de autores da “escola”. A fratura que víamos acontecer dentro do *novo cinema português* iria prolongar-se até aos dias de hoje com a divisão entre um cinema de autor e um cinema comercial. Como Paulo Filipe Monteiro (1995, p. 683) resumiu:

“Essa difícil relação com o público constitui-se (...) no principal calcanhar de Aquiles do *artworld* do cinema português: não tanto pela não entrada de dinheiro (as receitas de bilheteira, num mercado reduzido como o português, nunca mais voltarão a poder cobrir os custos de um filme, com custos crescentes a partir dos anos setenta), mas pelo défice de legitimação (...) que se irá acentuando”.

Numa alusão tão simbólica como certa, Augusto M. Seabra relembra uma frase proferida por uma personagem de *Mudar de Vida*, de Paulo Rocha – que diz: “Lembraste-me longe, esqueceste-me perto” (uma mulher fala para o seu ex-noivo) – para referir “um sentimento de espera e frustração que atravessa o cinema português (...). Nessa frase condensa-se de forma liminar a situação a que o cinema português foi obrigado”, isto é, “o cinema português, falhando a sua tentativa de contacto com o público e da possibilidade de uma produção autónoma, foi colocado em movimento para o seu próprio exílio, interno ou externo” (Seabra, 1988a, pp. 16–17).

¹³³ Bénard da Costa (1991, p. 166) faz um ponto de situação em termos de festivais durante os anos 80, com várias presenças, incluindo os principais festivais, como por exemplo: “Veneza é um óptimo barómetro: de 1980 a 1989, o cinema português esteve presente todos os anos”. Sobre a internacionalização do cinema português nos anos 80, ver em especial o artigo de Paulo Cunha (2013).

Durante os anos 80, este conjunto de autores que temos vindo a nomear, concretizaram vários filmes, também eles importantes para o cânone entretanto estabelecido¹³⁴. Contudo, como veremos mais à frente, alguns elementos estilísticos que caracterizam este período também abrangerão cineastas mais marginais, que aqui não citamos, incluindo aqueles que tomaram a via de um cinema mais comercial e que não estão inseridos no cânone.

Em suma, a revisão crítica efetuada permitiu demonstrar que um certo cânone do cinema português foi construído a partir dos anos 60, através de um grupo de cineastas que procurou e encontrou um modelo de legitimidade, como resumiu Jacques Lemièrre (2006, p. 738): “Esta mobilização começou pela acção colectiva de um grupo de cineastas, que arrastou consigo técnicos (...), sob o regime salazarista, nos anos 60, para se constituir uma legitimidade interna e para obter uma lei protectora do cinema. Esta legitimidade interna, que se revelou sempre precária (...), articulou-se com um esforço de construção de um reconhecimento exterior”. Existe, portanto, um conjunto de filmes e de autores que partilham algumas questões em comum num determinado espaço de tempo. Essas características foram analisadas por alguns autores (Lemièrre, 2006, p. 736; cf. Lévy, 1998, p. 5) em termos de uma *singularidade*, constituída por diferentes elementos, tanto produtivos, como estilísticos ou temáticos. A afirmação desta singularidade faz obviamente parte de um certo discurso crítico e também de um discurso dos próprios autores deste cinema. No entanto, e como veremos detalhadamente de seguida, revela-se nesta afirmação uma necessidade de marcar uma identidade pela diferença, embora ela seja discutível tanto nas características estilísticas como no aparato técnico do próprio cinema. Há, de facto, um trânsito internacional que, no caso dos cineastas portugueses é notório: eles estudaram fora do país e, para além disso, a partir da década de 70, há, claramente, uma política de exibição de clássicos do cinema em Portugal (Cinemateca, Gulbenkian) que promove um certo cânone internacional. Mas, mais do que isso, a singularidade portuguesa foi também afirmada do exterior, no que se pode caracterizar como um certo discurso sobre o exótico – assinalado por alguns autores, como Paulo Filipe Monteiro – e que pode colocar

¹³⁴ Desses, destacam-se *Crónica dos Bons Malandros* (1984) e *Matar Saudades* (1987), de Fernando Lopes; *A Ilha de Moraes* (1984) e *O Desejado – As Montanhas da Lua* (1987), de Paulo Rocha; *Ninguém Duas Vezes* (1984) e *Agosto* (1988), de Jorge Silva Melo; *Um Adeus Português* (1985) e *Tempos Difíceis* (1988), de João Botelho; *Le Soulier de Satin* (1985), *O Meu Caso* (1986), *Os Canibais* (1988) e *Non ou a Vã Glória de Mandar* (1990), de Manoel de Oliveira; *À Flor do Mar* (1986) e *Recordações da Casa Amarela* (1989), de João César Monteiro; *O Bobo* (1987), de José Álvaro Morais; *Rosa de Areia* (1989), de António Reis e Margarida Cordeiro.

em causa essa afirmação. De certa forma, como já o dissemos, o cinema português encaixa-se no modelo do cinema de arte europeu e no “modo de produção cultural” proposto por Elsaesser, partilhando os seus modelos formais.

Ainda assim, esta singularidade – questionável em termos da sua construção canónica – foi também importante para a formulação nacional dos filmes, isto é, a forma como eles dialogam com a identidade nacional e com uma tradição cultural. Faremos, a partir de agora, uma análise estruturada do cinema português desde os anos 60 até ao cinema contemporâneo, a partir de três critérios¹³⁵, relacionados com a identidade nacional: “(1) invenção formal e inscrição do cinema numa nova etapa da modernidade cinematográfica; (2) afirmação da liberdade do cineasta e procura constante dos meios dessa liberdade contra toda a norma industrial; (3) primado da reflexão da questão nacional” (Lemière, 2006, p. 736). Estes critérios aproximam-se das formulações teóricas que apresentámos no subcapítulo anterior, sobretudo na estruturação de Andrew Higson e das ideias propostas por Susan Hayward e Mette Hjort. As nossas perguntas de partida são as seguintes: de que forma o cinema português se desenvolveu em determinado contexto histórico-económico e que métodos de produção promoveu tendo em conta esse contexto? Quais são as grandes questões estilísticas que se apresentam transversais a um cânone do cinema português? Finalmente, de que forma este cinema português promoveu ligações com uma tradição histórica da cultura portuguesa e de que forma falou sobre a nação e a identidade nacional? Será que essas formulações dialogaram e discutiram sobre certas representações culturais?

Estes três critérios resumem bem as análises desenvolvidas pelos textos que temos vindo a citar e comprovam o resultado da vitória institucional e política do cinema de autor no contexto do cinema português. Fazem parte, também, dos discursos dominantes sobre a ideia de uma originalidade cinematográfica portuguesa. Numa proposta esquemática podemos dividir, assim, a análise ao cinema português a partir destas três características: as questões produtivas; as questões do estilísticas; finalmente, as questões temáticas, e mais especificamente, a forma como estes filmes falaram da nação. A explicação sucessiva destas características deverá iluminar a sua filiação no cinema moderno, mas também a

¹³⁵ Jacques Lemière (2006, p. 736, cf. 2013, pp. 44–45) tem discutido bastante esta singularidade a partir “do tema desses filmes, das suas características formais, das condições económicas e técnicas em que foram realizados e do discurso dos seus realizadores sobre essas condições”. Esta questão também foi abordada, em termos semelhantes, por Denis Lévy (1998, p. 5), que considera haver uma “constelação singular de filmes nos anos 70 e 80”.

específica construção cultural, num diálogo entre o cinema português, as tradições culturais e as diferentes histórias que aqui são atravessadas: tanto uma história mitológica da nação, como as condicionantes imediatas das história contemporânea portuguesa.

2.3 A identidade nacional no cinema português e os seus modos de produção: do cinema artesanal às práticas industriais

Depois de reconstruir a historiografia do cinema português desde os anos 60, podemos agora entender melhor a forma como o cinema de arte foi ocupando o espaço cinematográfico português. Esta ideia de cinema moldou várias características que ocupam o discurso crítico sobre o cinema português. Neste sentido, veremos agora o que esta historiografia significou num conjunto de práticas produtivas e de relações entre os diferentes agentes do espaço audiovisual português. Tentaremos fazer, para além de uma caracterização do cânone das décadas de 60 a 80, uma ponte para o cinema contemporâneo, procurando perceber certas continuidades e ruturas em diferentes elementos distintivos desta cinematografia: modos de produção, questões estilísticas e componentes temáticas. É nosso objetivo perceber de que forma estes filmes foram analisados no contexto dos estudos académicos.

O cinema português é um cinema que se encontra numa zona periférica do cinema mundial, limitado por uma língua no espaço europeu e por outras questões culturais nos países que também falam português. Desenvolveu, portanto, um sistema produtivo específico, porque os seus filmes não possuem um mercado interno que possa sustentar uma produção industrial. Esta realidade económica permitiu o nascimento de um conjunto de condições políticas e económicas que ancoram o cinema português numa proteção do Estado. Esta proteção é vista como uma necessidade financeira, mas é também uma decorrência da cultura nacional: tendo o cinema características especiais de fixação de uma determinada paisagem sociológica, essa proteção defende a preservação dos elementos culturais nacionais (como aliás já assinalámos); por outro lado, e não menos importante, o cinema nacional pode ser uma defesa contra o cinema internacional que se implanta em território nacional (por via da distribuição cinematográfica estrangeira). Por isso mesmo, o cinema português nasce de uma particular condição geográfica e económica também como defesa contra uma invasão audiovisual estrangeira, sobretudo a representada pelo cinema americano de Hollywood. Essa visão produtiva resultou numa

posição política de recusa da indústria cinematográfica, em favor de um cinema artesanal, assumido desde sempre pelos cineastas do cânone que acabamos de apresentar. Estas condicionantes produtivas são centrais na definição do cinema europeu a partir da década de 60 e levam também à definição do cinema moderno. E se, na verdade, a condicionante económica resultou em métodos de produção mais artesanais, também foi construído, da parte dos cineastas, um discurso de proteção em defesa deste cinema.

Enfim, estas condições produtivas da economia do cinema português consubstanciam o problema de financiamento e de ausência de escala no mercado nacional. Genericamente essas condições foram apresentadas numa análise longa de Jacques Lemièrre (2006, pp. 742–746): “ausência de um mercado cinematográfico nacional ou externo que permitisse rentabilizar os investimentos feitos na produção dos filmes”; o atraso do desenvolvimento da televisão portuguesa (remetida a dois canais do Estado até 1992 e sem introdução da cor até 1980); a ausência da figura do produtor, devido às experiências históricas do Centro Português de Cinema e das cooperativas de produção (nos anos imediatamente após 1974), que implicou dificuldades de produção (dilatação do tempo de rodagem, falta de dinheiro, etc.); a monopolização da distribuição americana; um parque de cinemas diminuto, devido a um “dispositivo de exploração muito frágil, com uma rede de salas particularmente devastada”¹³⁶; a não-profissionalização dos realizadores, com interrupções longas da carreira e com empregos complementares (cf. Lemièrre, 2006, p. 746); finalmente, estas características convergiam numa “reivindicação pelos cineastas de um cinema artesanal, ou, dito de outra maneira, conservando, desse artesanato, um ponto de definição essencial: o valor dado ao tempo como bem mais precioso, mais precioso que o dinheiro”.

Também Paulo Filipe Monteiro (1995, pp. 680–681) afirma, perentoriamente, esta ideia de um cinema com certas particularidades produtivas: “[é] preciso sublinhar, desde já, como característica essencial deste novo cinema, o seu carácter artesanal” e, por isso, “os filmes do novo cinema não têm as qualidades de tipo industrial”. Essa característica

¹³⁶ Tendo em conta estes dois últimos problemas, há outro decorrente destes: “a exploração comercial dos filmes [portugueses] estavam longe de estar garantida e, frequentemente, eram feitas com atraso em relação à data de conclusão e de apresentação dos filmes nos festivais internacionais”. Um dos exemplos citados por Lemièrre (2006, p. 746) é o de Paulo Rocha: “*A Ilha dos Amores*, objecto de sucesso considerável junto da crítica nos festivais de Cannes, Sorrente (Itália) e no Japão, em 1982, só estreou comercialmente em Lisboa em (...) 1991”. A este propósito, João Mário Grilo (2006, p. 29) assinala que, nos anos 80, há “assimetria entre a produção e a distribuição [que] provoca, entretanto, um «engarrafamento» de filmes que não encontram condições de exibição”.

artesanal “permite manter com o tempo de rodagem uma relação diferente da que se faz regra no cinema de outros países” (Monteiro, 1995, p. 682). João Botelho (cit. in Grilo, 2006, p. 38), cineasta formado na Escola de Cinema portuguesa, e também ele um cinéfilo, apesar de ter principado apenas nos anos 80, incorpora este discurso sobre o cinema português, acentuando a importância do tempo e dos métodos artesanais:

“A única razão que determinou e determina que o peso artístico seja sempre maior do que o peso comercial é simplesmente o facto de não haver mercado interno para absorver o investimento financeiro de um filme. Mas isto não é só português, é de todo o cinema europeu. É certo que há marcas no nosso cinema que têm a ver com o modo de produção, a maneira como se faz e o poder que temos perante o trabalho. Há ainda um grande controlo do realizador sobre o trabalho e a criação, o que dá produtos estranhos, diferentes, fora dos formatos”.

A ênfase de Botelho é colocada no poder do *autor-realizador* e no tempo – um tempo de produção lento totalmente contrário à norma industrial¹³⁷: “Como os filmes respiram essa liberdade (...), os filmes acabam por ter a grandeza das coisas que o dinheiro não paga: a grandeza da *durée*, do tempo (que já desapareceu praticamente de todo o lado) e da composição. Não há dinheiro para filmar a acção, mas há tempo para a luz, para a composição. E nós sabemos fazer isso. Gostamos mais de poesia, gostamos menos de prosa” (Botelho cit. in Grilo, 2006, p. 40). Por isso, com condições de produção difíceis (inflação galopante; atrasos de financiamento; custo médio de produção insuficiente; até mesmo uma deficiência técnica nas equipas de produção), cada obra resultou em processos de trabalho demorados, precisamente acentuando uma prática produtiva contrária à norma industrial. Escrevendo no contexto português dos anos 80, Augusto M. Seabra (1989, p. 9) chama ao cinema português um cinema *pobre*, comparando a diferença brutal de orçamentos de um filme português com filmes de orçamento médio no espaço europeu: “uma situação orçamental deste tipo condena o filme português à impossibilidade de se inspirar nos modelos estrangeiros dominantes. O cinema português está condenado à pobreza e não pode implementar um sistema industrial de produção”. Esta pobreza conduz assim, no discurso dos próprios realizadores, à condição de originalidade do cinema português, servindo como meio de manter um certo ecossistema.

¹³⁷ O exemplo paradigmático é *A Ilha dos Amores*, de Paulo Rocha, que demora mais de uma década para ser terminado.

Para Paulo Filipe Monteiro (1995, pp. 795–796), estas características produtivas originaram um cinema de resistência, construído discursivamente para se proteger a ele próprio, isto é, numa ideia continuada de negação, que, aliás, o investigador associa a uma tendência da anterior da cultura portuguesa: “Ficou até hoje (...) uma ética de resistência e mau comportamento, que parece herdar, conforme os casos (mas em muitos deles simultaneamente) da oposição ao Estado Novo, do vanguardismo dos artistas anti-acadêmicos, e uma certa aristocracia que despreza a ética burguesa e pequeno-burguesa”¹³⁸. Em termos mais gerais, Monteiro confirma “um princípio genérico, a partir do qual se articulam vários outros (...): a recusa do cinema enquanto indústria alienante, ao qual se contrapõe o cinema enquanto sétima arte” (Monteiro, 1995, p. 796). Neste sentido, o investigador (1995, p. 797) afirma:

“Um cinema [português] contra a instituição cinema, tal como maioritária e crescentemente ela se definiu, ainda que defendendo o que considerou ser a essência, porventura em crise, do «verdadeiro» cinema enquanto arte. Tratava-se, então, de defender sobretudo um território de pesquisa e liberdade, em que se pudesse criar e, mais do que isso, experimentar, independentemente dos resultados concretos. Os nossos cineastas estavam (...) em condições de defender esse território, e assim se pôde instaurar (...) a primazia do acto de criação sobre a obra criada”.

Assim, o cinema português enquanto cinema nacional desenvolveu condições de produção específicas, particularmente tendo em conta os recursos escassos que possui quando comparados com outros espaços audiovisuais. As condições de produção permitiram o desenvolvimento de práticas eminentemente experimentais, através da reinvenção de recursos ou de um tempo alargado de produção. Nesse contexto, como defende Paulo Filipe Monteiro, o cinema português também impôs uma visão de cinema, através do olhar de um autor, e recusando certas características industriais de outros mercados. A par destas condições, o cinema português ancorou-se na proteção do Estado e numa visão do cinema nacional enquanto forma de resistência cultural contra as formas dominantes do cinema americano. Os ecos deste modelo produtivo continuaram para além da década de 80, até ao momento presente, embora com mudanças irreversíveis.

¹³⁸ Aliás, ainda seguindo Monteiro, estes cineastas estarão em constante oposição às iniciativas legislativas do Estado ou até entre si, na defesa das visões de futuro do cinema português.

Desde logo, no final da década de 80, conjuga-se um particular momento histórico em Portugal que se reflete também em mudanças estruturais no cinema português. Em 1986, Portugal adere oficialmente à Comunidade Económica Europeia. Esse passo institucional permitiu mudanças económicas quase imediatas, a que se seguiram profundas mudanças sociais e culturais. No caso do cinema português, o final dos anos 80 evidencia, por isso, um movimento de alterações nas condições de produção, a que também não será alheio o surgimento de uma nova geração de cineastas que, genericamente, podemos nomear como a geração posterior à *escola portuguesa*. Essa renovação geracional foi logo sentida durante esses anos 80, por exemplo, num texto já citado de Augusto M. Seabra (1988a, p. 4), em que o autor notava o grande número de novos cineastas:

“Então, o que é inconfundivelmente seguro em 1988? Um grande renovamento geracional. Pelo menos metade dos filmes que serão concluídos este ano são primeiras obras. Os primeiros subsídios do IPC para o ano em curso foram exclusivamente primeiras ou segundas obras, e, no último caso, de autores revelados na vaga de 1986/87. Graças a fatores diversos, entre os quais os atrasos habituais na produção de alguns filmes, no final de 1986 começou a afirmar-se uma nova geração. Com uma rapidez que superou todas as expectativas, dois anos depois, esta geração parece já preponderante”.

No entanto, esta geração de cineastas, vista à distância de mais de duas décadas, não terá cumprido todas as promessas que Augusto M. Seabra diagnosticara, já que muitos deles acabaram por não ter uma continuidade de carreira. Talvez seja por isso que Jorge Mourinha (2009) a descreve como “geração esquecida”, submergida nos problemas estruturais de uma muito debilitada estrutura de produção, uma vez que a fragilidade das produtoras de cinema (muitas vezes criadas especificamente para produzir determinado filme) impõe longos períodos de produção e com muitas interrupções devido a problemas financeiros, ainda durante estes anos 80 e nos inícios de 90.

Para além disso, há uma ainda maior desestruturação das salas de cinema¹³⁹, sobretudo ao nível da “inexistência de um circuito de distribuição e exibição alternativo” e daí que “a maior parte [destes] filmes (...) acabou por não ser vista no grande ecrã”

¹³⁹ Grilo (2006, p. 28) denuncia mesmo a existência de uma “nova censura” de uma distribuição monopolizada do cinema americano a que se junta um “parque de salas [que] se deteriora inexoravelmente.”

(Mourinha, 2009). João Mário Grilo, a este propósito, lembra que a partir de 1984, há uma “recessão que atinge a exibição”, com uma drástica diminuição de bilhetes vendidos: “A frequência de espectadores, que em 1975 e 1976 tinha atingido um «pico» de mais de 40 milhões, desce, em 1986, para cerca de 18 milhões e, em 1990, está já abaixo dos 13” (Grilo, 2006, p. 28)¹⁴⁰. No entanto, em sentido contrário, os anos 90 abrem novas perspectivas de exibição, com uma maior diversidade de salas e de programação. Por exemplo, como nota Carolin Overhoff Ferreira (2013, p. 178), o número de ecrãs quase duplica entre 1996 e 99, passando de 339 para 584. Outro sinal de diversidade foi dado pela proliferação de festivais de cinema em Portugal, criando janelas de exibição alternativa para o cinema português¹⁴¹.

A nova geração tem uma óbvia filiação com o *novo cinema português*, sobretudo devido a duas razões complementares: a Escola de Cinema e a Cinemateca Portuguesa. As duas instituições tornam-se centrais na formação destes autores (cf. Mourinha, 2009). Por exemplo, é quase unânime a relevância de António Reis¹⁴², enquanto professor da Escola de Cinema, na formação dos alunos nos anos 80. João Mário Grilo (2006, p. 28) acrescenta ainda algumas circunstâncias políticas que permitiram o nascimento desta geração: a “implementação de uma política de primeiras obras, e (...) [a] comparticipação financeira da RTP na produção”.

Fazem parte deste movimento, cineastas que realizaram as primeiras obras a partir de meados da década de 80: Vítor Gonçalves, Joaquim Pinto, Joaquim Leitão, Manuel Mozos, José Nascimento, Daniel Del-Negro. João Canijo é produto desta geração, já que o seu primeiro filme data de 1985¹⁴³. Também se podem citar os nomes de Pedro Costa ou Teresa Villaverde, que começam entre o fim de uma década e o princípio da seguinte. Nesse aspeto, há um filme marcante, *Uma Rapariga no Verão* (1986), de Vítor Gonçalves (aliás, a sua única longa-metragem) que imita as condições de produção de *Os Verdes Anos*,

¹⁴⁰ Em 2011, essa taxa foi de 15,7 milhões de espetadores. Desde 2004, data em que se inicia a bilheteira eletrónica, a média é de 16,2 milhões (ICA, 2011).

¹⁴¹ Destaque para três: o Curtas Vila do Conde, em 1993; o DocLisboa, em 2003; e o IndieLisboa, em 2004.

¹⁴² Sobre a importância de António Reis na Escola de Cinema ver também o capítulo dedicado a esse assunto em *António Reis – a poesia da terra* (Moutinho e Lobo, 1997, pp. 52–77), incluindo depoimentos de Vítor Gonçalves, Manuel Mozos ou Pedro Costa, entre outros. Noutro contexto, o ex-aluno e cineasta Joaquim Leitão (cit. in Mourinha, 2009) também afirmou: “é o professor que mais marcou toda esta geração. Ele passou as coisas muito em termos de paixão, e isso é uma coisa que me tocava e com a qual aprendi algo que não sabia que podia ser assim”. A sua influência é tão preponderante que acaba por ser uma segunda figura paternal, tal como Oliveira fora nos anos 60.

¹⁴³ É a data de rodagem do filme, embora ele só tenha estreia comercial em 1988.

realizado vinte anos antes – uma equipa muito jovem, toda partilhando uma primeira experiência na produção profissional¹⁴⁴.

Depois desta fase de transição, assiste-se, no final dos anos 80 e, sobretudo, nos anos 90, a mudanças radicais que ultrapassam o estrito espaço do cinema, para se colocarem no universo do panorama audiovisual português, consequência direta da entrada no espaço económico europeu. Estas mudanças relacionam-se com alterações profundas em vários dos espaços audiovisuais europeus, como aliás já assinalámos citando Thomas Elsaesser e as políticas europeias de cinema. Resultam numa metamorfose da dinâmica de produção do cinema português: para além do dinheiro – questão central do financiamento – a Europa significou também uma crescente importância da elaboração de políticas culturais modernas¹⁴⁵, de práticas de produção estandardizadas e de uma política comum para o cinema. É esta fase que Jacques Lemaître classifica como a “Fase Defensiva” dos autores-realizadores que marcaram todo o cinema português desde o *novo cinema*. Este momento, na opinião do investigador francês, é caracterizado pela “Europeização das Práticas e Veleidades Comerciais” (Lemaître, 2006, p. 748) e para a qual João Mário Grilo (2006, p. 30) questiona se não será um “cinema de produtores?”. É importante voltar a sinalizar as grandes transformações que se sentem a partir dos anos 90 e as repercussões que têm no conteúdo temático e cinematográfico dos filmes.

As mudanças produtivas no cinema português assumem, a partir dos anos 90, uma plêiade de movimentos cuja definição provavelmente ainda não é possível no momento em que escrevemos. Talvez a alteração mais radical tenha a ver com uma diversificação das fontes de financiamento do cinema português, sobretudo a partir de meados da década de 90. Se, por um lado a década de 80 teve problemas económicos que afetaram a produção, a década seguinte, fruto da integração europeia, permitiu uma estabilidade económica – e por consequência social e cultural – sem precedentes. Para além desta estabilidade, há um movimento de transnacionalização, como já notámos no início deste capítulo, que, no caso português, tem impactos financeiros importantes, sobretudo a nível das coproduções (essa

¹⁴⁴ É o filme “perfeito [de uma] rede, com uma equipa composta por colegas da Escola [de Cinema]: Del Negro na imagem, Pedro Caldas no som, Ana Luísa Guimarães na montagem, Bogalheiro na produção, Pedro Costa como assistente de realização, Leitão como actor num papel secundário...” (Mourinha, 2009).

¹⁴⁵ Estas políticas culturais são evidenciadas por dois festivais culturais muito importantes realizados nos anos 90: a Europália em 1991, e Lisboa – Capital Europeia da Cultura em 1994. Para além disso, e de forma decisiva, é criado um Ministério da Cultura, em 1995, quando o Partido Socialista (de esquerda) chega ao poder.

transformação é sentida, logo nos anos 80, com o trabalho de Paulo Branco). Também consequência deste novo momento, há uma primeira importante mudança à lei 7/71, que rege os últimos vinte anos. Com a lei de 1993 (Decreto-Lei nº 350/93, de 7 de outubro), promove-se um espírito europeu, incentivando as coproduções e protegendo a exibição do cinema europeu e português. Para além disso, esta lei mantém as responsabilidades do Estado no apoio financeiro ao cinema português (cf. Ferreira, C. O., 2013, pp. 170–171). No entanto, uma alteração importante veio da mudança do método de financiamento do Instituto de Cinema: em vez do adicional sobre o preço do bilhete, alterou-se para uma taxa sobre a publicidade emitida em televisão. Todas as transformações implicaram um forte aumento do bolo de financiamento do cinema português.

De certa forma, a alteração da lei pressupunha uma mudança estrutural do panorama audiovisual português. Um dos sinais mais curiosos é a forma como são alterados alguns contornos institucionais, como argumenta o investigador Jacques Lemièrre (2006, p. 748) ao notar que, ao longo da década de 90, há várias reestruturações no organismo que financia o cinema português¹⁴⁶ (cf. Grilo, 2006, p. 31). Como afirma o investigador francês (2006, p. 748): “Estas mudanças na denominação são, cada uma delas, emblemáticas da fusão que o governo pretendia estabelecer entre o cinema – propriamente dito – e, em 1994, o «audiovisual» (isto é, a televisão)”. Para João Mário Grilo (2006, p. 30), este fenómeno remonta já ao início da década, quando é criado o Secretariado Nacional do Audiovisual¹⁴⁷, que, para o autor, lança a “impossibilidade de discernir correctamente entre o cinema e o audiovisual, [provocando] a confusão entre os sectores mais criativos do cinema português”. No entanto, apesar das reservas do investigador/realizador João Mário Grilo, os ventos mundiais de um mercado livre obrigam a liberalização do mercado audiovisual, com a concessão de duas licenças para dois canais de televisão privados (na altura, esta liberalização do mercado audiovisual correspondia também ao fim de um monopólio estatal de televisão, muito conotado com o poder oficial). É, portanto, um momento fulcral para entender o panorama português: a importância do

¹⁴⁶ O Instituto Português de Cinema (IPC) altera a sua designação para Instituto Português da Arte Cinematográfica e Audiovisual (IPACA), em 1992; Instituto do Cinema, Audiovisual e Multimédia (ICAM), em 1998 –, com destaque para a palavra “audiovisual”. Em 2007, o Instituto vê cair a palavra Multimédia, ficando então a chamar-se ICA – Instituto de Cinema e Audiovisual, nome que se mantém atualmente. Para uma breve história da instituição, ver <http://www.ica-ip.pt/pagina.aspx?pagina=201> (Consulta em 25/10/2012).

¹⁴⁷ A Secretaria Nacional para o Audiovisual termina em 1994, ao ser fundido com o IPC, criando, dessa forma o IPACA (cf. Lemièrre, 2006, p. 753).

advento das televisões privadas em 1992, que levam à fundação da SIC e da TVI. Estes dois canais rapidamente encontraram um caminho para fazer frente, a nível de audiências, à RTP, uma televisão estatal com várias décadas de funcionamento. Para além disso, e de forma decisiva, a televisão privada promoveu a existência e crescimento de uma indústria audiovisual.

Do aparecimento desses dois canais e uma consequente “disputa do mercado publicitário” resulta um desenvolvimento comercial da sua programação: com a TVI reduzida a uma programação menos comercial¹⁴⁸, assiste-se “ao triunfo quase hegemónico da SIC e do seu gosto populista e nacionalista” (Grilo, 2006, p. 31). Na verdade, como ressalta Jorge Leitão Ramos (2007, p. 215), a “SIC tornar-se-ia rapidamente um caso de sucesso, único em toda a Europa, a ponto de, poucos anos volvidos, deter 50% de share de audiência e um consequente poder de influência sobre a sociedade portuguesa”¹⁴⁹. Portanto, torna-se decisiva a ideia de “audiovisual” que será, a partir desta fase, uma arena de intenso debate entre as duas concepções dominantes do cinema português, já que o audiovisual significava, para a geração do *novo cinema*, um corte dramático com a sua ideia de cinema. Para Jacques Lemièrre (2006, p. 752), essa indistinção é uma marca institucional dos sucessivos governos deste 1987: “a despeito das diferenças (...), [os diversos governos] traçaram, no plano do quadro legislativo que enquadra o cinema, uma certa linha de continuidade numa política pública, de tipo europeu, de indistinção crescente entre o cinema e o audiovisual”.

O que decorre destas transformações no panorama audiovisual, como propõe Lemièrre, é uma normalização industrial. Na sua opinião, esta normalização resulta numa “europeização, objectivamente identificável, das práticas de financiamento e de produção dos filmes” (Lemièrre, 2006, p. 760). Essas novas práticas de produção que surgem nos anos 80 – reflexo, sobretudo das coproduções, da produção televisiva e também da produção

¹⁴⁸ A TVI nasceu sob o controlo da Igreja Católica Portuguesa, tentando aplicar um modelo televisivo semelhante ao modelo da rádio, onde domina até hoje a Rádio Renascença. Desta condicionante, decorreu uma tendência para uma programação muito ligada à igreja e às suas orientações. No entanto, em 1997, inicia um processo de alteração da sua filosofia com a entrada do grupo Media Capital e de que resulta uma programação mais comercial, a partir de 1998, sob a direção de José Eduardo Moniz.

¹⁴⁹ Na origem deste canal de televisão estava um embrião de um poderoso grupo de comunicação social, liderado por Francisco Pinto Balsemão. Balsemão fora primeiro-ministro de Portugal, entre 1981 e 1983, e fundador do PSD, um dos principais partidos da democracia portuguesa.

estrangeira em Portugal¹⁵⁰ – são introduzidas gradualmente. Nas palavras do investigador francês (2006, p. 761), “assistimos, assim, a uma ampliação das equipas de rodagem, numa divisão crescente das tarefas, e a uma duplicação dos cargos, que modificam os hábitos anteriores da produção artesanal portuguesa”. De facto, o que se assiste no panorama audiovisual português é o extremar de um confronto que já existira, entre modelos de produção: um cinema “artesanal” ou “industrial”, isto é, entre um cinema de autor e um cinema comercial. No caso do primeiro, que já abordámos no início deste subcapítulo, é todo um programa da geração do *novo cinema* que reinventou uma pobreza de materiais para uma prática reflexiva e lenta. Esse tipo de produção tende a desaparecer durante os anos 90, embora subsistam núcleos de resistência, cujo ícone é o cineasta Pedro Costa¹⁵¹. O seu caso é o sinal mais evidente da recusa do cinema industrial, nos moldes em que ele se tornou prática corrente a partir dos anos 80, através da organização das equipas de produção. Aliás, para além de Costa ocupar o último reduto desse cinema, talvez até o tenha radicalizado para um nível a que nunca antes chegara.

Pelo contrário, a normalização do cinema português, continuando a seguir Jacques Lemièrre (2006, p. 761), propõe regras sustentáveis numa economia de escala. Nesse sentido, assiste-se a “uma pressão para a diminuição do tempo de filmagem: de uma média de cerca de oito a nove semanas, estamos a ir em direcção às cinco, seis semanas”, que surge acompanhada “por uma tendência inflacionária do custo dos filmes”. Esta normalização está intimamente ligada com o modelo televisivo e publicitário que impõe uma influência determinante, até pela circulação das equipas de rodagem e pelas montagens financeiras internacionais. Exemplo claro disso é a forma como, ainda nos anos 90, será a televisão privada – a SIC – a trazer-nos o seu modelo para o cinema português (cf. Grilo, 2006, p. 31). Este novo movimento surge estruturado, como refere Leitão Ramos (2007, p. 215), num “tripé”, que incluía a produção da MGN (do produtor Tino Navarro) e a Lusomundo (líder da distribuição e exibição em Portugal). O modelo culmina com a produção e exibição de *Adão e Eva* (1995), de Joaquim Leitão, definindo algumas das particularidades que vão dominar, nos 15 anos seguintes, toda a ficção comercial. Talvez pela primeira vez, este domínio televisivo da ficção cinematográfica, impulsionado por uma

¹⁵⁰ Recorde-se que em meados da década de 80, alguns cineastas estrangeiros vêm filmar a Portugal, como Wim Wenders ou Alain Tanner, sobretudo devido à intervenção de Paulo Branco (cf. Costa, J. B. da, 1991, p. 173).

¹⁵¹ Pedro Costa é, aliás, profusamente citado por Lemièrre (2006, pp. 751–752) na crítica ao novo modelo de produção.

promoção arrasadora em televisão, contraria o estigma do cinema português nas salas (mais de 250 mil espectadores)¹⁵². Esta fórmula de sucesso – ainda que matizada durante a década de 2000 – possibilita, ainda hoje, que a SIC esteja ligada a parte importante da produção comercial de cinema em Portugal¹⁵³.

A indústria televisiva, desde então, trabalha em busca de uma fórmula comercial, o que implica, segundo alguns autores, uma formatação inevitável do olhar dos espectadores: o crítico João Lopes, neste particular, tem discutido a influência da telenovela, afirmando que o seu “império (...) continua a impor a sua ditadura narrativa. Na sociedade portuguesa, é assim há trinta anos e (...) parece óbvio que a sua mediocridade (estética, ética e simbólica) não vai deixar de continuar a massacrar as alternativas da ficção portuguesa” (Lopes, J., 2007). Jacques Lemièrre (2006, p. 751) acrescenta uma nota importante, reconhecendo que “este tipo de programas televisivos contribuiu para afastar ainda mais os espectadores portugueses do tipo de cinema português dominante (o cinema dos «autores-realizadores»)”. A preponderância da indústria televisiva vai alterar os pressupostos industriais do cinema português ao contaminar as estratégias de produção do cinema (equipas de produção; horários; eficácia produtiva, etc.): com um volume avassalador de trabalho, a televisão capta as equipas cinematográficas, que passam a fazer um vaivém entre o cinema e a televisão.

Nesta discussão sobre o panorama audiovisual português, parece-nos importantíssimo acrescentar um pormenor decisivo para nossas considerações: através do domínio intensivo da televisão neste panorama, a publicidade ganha uma expressão sem precedentes na indústria audiovisual portuguesa. A produção de filmes publicitários é muito relevante, porque ela tornar-se-á um laboratório de invenção cinematográfica para

¹⁵² Dois anos depois, a receita reproduz-se com a produção de *Tentação* (1997), também de Joaquim Leitão, que atingirá mais de 360 mil espectadores (número só ultrapassado na década de 2000, pelo filme *Crime do Padre Amaro*). João Mário Grilo (2006, p. 31) critica estes filmes afirmando que são obras “de reduzidíssimo interesse cinematográfico, sem qualquer expressão internacional, mas que contribuíram (...) para a ressurreição do pesadelo de um «cinema nacional» de muito má fama, que caracterizou o isolamento da produção portuguesa nos anos 30 e 40”.

¹⁵³ O crescimento da indústria televisiva de ficção possibilitou ainda que a SIC apostasse num novo modelo de produção de telefilmes (através da SIC Filmes). No total, foram produzidos, entre 1999 e 2001, 22 telefilmes no âmbito de um acordo entre o canal e o ICAM (Ramos, 2007, p. 216). Da primeira série de telefilmes (nove), como observa Jorge Leitão Ramos (2000, p. 23), “cinco são assinados por gente que se estreia em ficções de longa duração”: como Tiago Guedes/Frederico Serra, Mário Barroso, Diamantino Ferreira ou Maria Brand. Ramos nota ainda que estes telefilmes foram um rito de passagem complementar a outros no cinema português, embora possamos constatar que vários destes novos cineastas tinham experiências prévias, tanto como realizadores de publicidade como na ocupação de funções técnicas na produção cinematográfica e televisiva.

uma nova geração de autores (como Marco Martins ou Tiago Guedes, para citar dois dos exemplos mais óbvios na década de 2000). A publicidade conduz a uma especialidade muito importante numa estratégia de produção, face aos valores envolvidos (sempre em números elevados), assim como às inovações tecnológicas e ao ínfimo cuidado estético. A subida de qualidade e quantidade da produção publicitária anda de mãos dadas com o crescimento das televisões privadas e com a garantia que ambas trazem para um tecido produtivo carente de trabalho. Uma das consequências da publicidade, para além dos realizadores já citados, é a crescente especialização das equipas de produção, estruturadas em esquemas claramente industriais e que, com uma intensa atividade, podem continuamente melhorar as suas qualidades técnicas¹⁵⁴. Pode mesmo falar-se de uma profissionalização sem precedentes, cuja consequência será o aumento da qualidade média das produções a um nível económico-produtivo. Também há que sublinhar um exponencial crescimento do número de formações académicas – quer profissionais, quer universitárias – no campo do cinema e do audiovisual, permitindo, assim, um maior acesso a este mercado profissional (cf. Ribas, 2010, p. 93; Seabra, 2010, p. 12).

Contiguamente, as coproduções crescem exponencialmente durante a década de 80 e trazem também alterações que produzem novas estratégias de produção. Os casos de António da Cunha Telles (com a produção intensiva de filmes estrangeiros em Portugal) e o de Paulo Branco (com montagens financeiras que envolvem sempre países europeus), permitem o cruzamento de equipas técnicas, e de uma certa sustentação industrial do cinema feito em Portugal. Os programas de apoio europeu (o MEDIA, o fundo Euroimagem, ou até os apoios de coprodução de outros países europeus) estimulam estas coproduções a partir do final dos anos 80. Também se assistirá, a partir do final da década de 80, à criação de apoios específicos portugueses a coproduções, através de acordos bilaterais com o Brasil (26, entre 1995-2008); com os PALOP (20, entre 1988 e 2010), num total de 46 coproduções¹⁵⁵. Para além destes, existem acordos com países europeus, sobretudo a

¹⁵⁴ Um dos resultados desta especialização é o nascimento de uma nova geração de diretores de fotografia cuja atividade na publicidade irá também influenciar, do ponto de vista estético, o cinema português. Podem citar-se os nomes de Rui Poças, Paulo Ares ou Carlos Lopes, por exemplo. Também neste âmbito, é graças à publicidade que, nos últimos anos, toda a indústria audiovisual (incluindo o cinema) tem adotado, rapidamente, os melhores *standards* de câmaras digitais (assunto a que voltaremos).

¹⁵⁵ Dados recolhidos nas investigações de Carolin Overhoff Ferreira (2012a). No caso dos Palops (Ferreira, C. O., 2012e, p. 151), estão incluídos filmes de Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau e Moçambique; no caso do Brasil (Ferreira, C. O., 2012i, p. 177) são coproduções resultantes dos acordos entre os dois países.

França (47 coproduções na década de 90), também por decisiva atuação do produtor Paulo Branco (Ferreira, C. O., 2013, pp. 172–173).

Aliás, outro importante sinal, notoriamente em contraste com as práticas anteriores, é a ascensão da figura do produtor, através da criação de estruturas de produção mais estáveis e prolongadas. O grande paradigma desse modelo é, precisamente, Paulo Branco (cf. Costa, J. B. da, 1991, pp. 172–176) que, depois de ter conquistado um lugar privilegiado na cinematografia portuguesa do final dos anos 70 (relembre-se o seu papel na internacionalização de Manoel de Oliveira e da *escola portuguesa*), constrói, a partir do final dos anos 80, um polo de produção com ligações em Portugal (Madragoa) e em França (Gémini). O papel de Paulo Branco pode ser confirmado tanto pelo apoio a cineastas consagrados, como arriscando em novas promessas. Ainda nos anos 80, por exemplo, Paulo Branco será o responsável pela estreia dos então jovens realizadores João Mário Grilo e João Canijo, tema desta dissertação (cf. Costa, J. B. da, 1991, p. 173). É por sua causa que Oliveira tem, a partir da década de 90, uma estabilidade sem precedentes, filmando uma longa-metragem por ano. Jacques Lemièrre (2006, p. 762) chama-lhe mesmo o “produtor-autor”, e assinala que, por um lado, é alguém proveniente das fileiras dos autores-realizadores; e, por outro, conseguiu construir uma posição dominante “sobre a matriz de um eixo Paris-Lisboa” e também pelo alargamento da sua atividade: para além da produção, faz também distribuição e exibição (para a qual investiu em compra ou construção de salas), não só dos seus filmes, mas também de filmes não produzidos por si e maioritariamente europeus¹⁵⁶. Como finaliza o investigador, consequentemente “os «autores-realizadores», aspirados pelo poder deste pólo, ganharam com isso uma regularidade na capacidade de levarem até ao fim os seus projectos de filmes, uma garantia de distribuição (...) na cena portuguesa e uma possibilidade de serem distribuídos na cena francesa” (Lemièrre, 2006, p. 763).

No campo oposto do cinema comercial, os anos 90 fazem sobressair o produtor Tino Navarro e a sua produtora MGN Filmes¹⁵⁷, apostado em desenvolver um cinema comercial e

¹⁵⁶ A posição dominante de que fala Lemièrre, no caso de Paulo Branco, foi posta em causa nos últimos anos, com uma drástica redução de salas exploradas, assim como a perda de influência na produção. O sinal mais evidente dessa perda de influência foi a quebra de relação com Manoel de Oliveira a partir de 2005. Podemos também referir que Paulo Branco foi o produtor de todos os filmes de João Canijo, mas a relação entre ambos terminou com *Mal Nascida* (o último filme produzido por Branco); *Sangue do Meu Sangue* é já uma produção de Pedro Borges e da Midas Filmes.

¹⁵⁷ Note-se, de imediato, a ressonância do nome MGN numa aproximação ao acrónimo da MGM (Metro-Goldwyn-Mayer) e numa identificação clara com o cinema de Hollywood.

que aproveitará, como já referimos, o impulso dado pela SIC, criando dois dos maiores sucessos do cinema português (*Adão e Eva*, *Tentação*). Para além destes filmes, a MGN será responsável por obras de cineastas com propensão comercial como Leonel Vieira (por exemplo, com *Zona J*, de 1998), ou Luís Filipe Rocha (com *Camarate*, 2001); e também com a fase mais recente da obra de António-Pedro Vasconcelos (*Call Girl*, 2007; *A Bela e o Paparazzo*, 2010). Para além disso, durante a década de 2000 são várias as estruturas de produção que apostam num cinema comercial a partir do ponto de vista do produtor¹⁵⁸.

Como podemos antever, estas diferentes práticas produtivas têm resultado num processo conflituoso entre as duas diferentes visões de cinema, que historicamente se confrontam (como aliás já vimos no subcapítulo anterior). É recorrente o problema da ausência de mercado, mesmo para um ambicioso cinema comercial, que, por outro lado, não se consegue internacionalizar, ao contrário dos filmes de autor. Jacques Lemièrre (2006, p. 757) compara os números de bilheteira de *Tentação* – o segundo filme português mais visto do *box-office* português (à data do texto de Lemièrre), mas sem capacidade de exportação –, com *Vou para Casa*, de Manoel de Oliveira – cerca 20 mil espectadores em Portugal, mas que teve capacidade de exportação, tornando-o, aparentemente, o filme português com maior bilheteira, com mais de 360 mil espectadores, quando considerado o mercado global¹⁵⁹. Daí que o investigador assinale que para além do *box-office* de sala português, se deverá ter em conta as vendas para distribuição mundial e as vendas para os canais de televisão internacionais. Para além disso, podemos acrescentar que, nos momentos atuais, o sistema de exibição está todo colocado em questão, pois ultrapassa os meios tradicionais (sala ou televisão), para ser colocado noutro tipo de canais como plataformas de vídeo-on-demand (VOD) – tanto na Internet, como na televisão por cabo – e o mercado de DVD.

Alguns autores, mesmo num momento de particular rutura dos modelos tradicionais de toda a cadeia de produção, distribuição e exibição, propõem ainda categorizar o cinema português numa situação de cinema “não industrializável”, como Jacques Lemièrre (2006, p. 759), que vê este panorama como “um sistema no qual o mercado é tão restrito que constrange os cineastas e produtores com veleidades de

¹⁵⁸ Podem assinalar-se os casos da Utopia Filmes, Valentim de Carvalho Filmes e a Stopline.

¹⁵⁹ De acordo com informações da base de dados Lumière, *Vou para Casa* obteve 366 mil espectadores no espaço europeu, o que contraria os dados que Jacques Lemièrre (2006, p. 757) avança de cerca de “meio milhão”, que poderão ser originados por outros mercados não-europeus.

mercado a continuarem sob uma forte dependência do financiamento público”. João Mário Grilo (2006, p. 32) também afirma que, apesar de ser uma cinematografia madura, com uma larga repercussão internacional, o cinema português, à entrada do novo século, “nunca resolveu (...) a fragilidade política da sua base económica de sustentação”. No entanto, deve assinalar-se que, de facto, estas últimas duas décadas têm assistido à contínua produção de filmes comerciais, no que se pode considerar um momento inédito do cinema comercial português, ainda que parte desta produção seja sustentada pelo apoio institucional do Estado. É importante notar que o top 10 de filmes mais vistos desde que há números oficiais¹⁶⁰, em 1975, apenas um se reporta ao período anterior a 1995: *O Lugar do Morto*, de António-Pedro Vasconcelos. Para além disso, nota-se a importância crescente das redes de televisão privadas no cinema comercial português, já que somente dois filmes desse top, em 2012, não são coproduções com a SIC ou a TVI¹⁶¹. O cinema de autor, por sua vez, tem mantido uma certa regularidade comercial, tanto no mercado nacional como internacional, assim como uma contínua presença em festivais internacionais¹⁶².

Em complementaridade com as alterações estruturais, o cinema português, desde os anos 90, obteve um impulso sem precedentes com a criação de mecanismos financeiros transversais da parte do Estado, consequência também da já referida nova lei do cinema. A política desenvolvida estava assente numa visão europeia de financiamento estatal, optando por distribuir apoios em diversas áreas do sistema audiovisual: documentários, curtas-metragens, animação, séries de televisão, escrita de argumento, etc. No campo das longas-metragens, os apoios são também complexificados, com apoios específicos a primeiras obras, apoios diretos a realizadores com determinados números de bilheteira anteriores, para além dos habituais concursos de apoio. Esta diversidade, aliada – a partir do final da década de 90 – a uma razoável quantidade, permitiu o crescimento da estrutura de produção. Estes apoios conduziram a vários novos fenómenos, dos quais gostaríamos de

¹⁶⁰ Existem números desde 1975, através do Instituto de Cinema, embora a informatização da bilheteira e respetivo controlo do *box office* só aconteça a partir de 2004.

¹⁶¹ Outra das experiências alternativas foi a introdução de uma estrutura híbrida de financiamento a partir de empréstimos reembolsáveis: o FICA, um fundo de investimento subscrito pelo Estado, pelas redes de televisão (SIC, TVI e RTP) e pela Zon Multimédia (um operador de cabo), administrado por um banco privado. O projeto de financiamento devia considerar o potencial retorno do investimento. O FICA funcionou de 2008 a 2012, quando foi suspenso por falta de financiamento dos seus subscritores.

¹⁶² Como sinal da recente vitalidade dos filmes portugueses em festivais, veja-se a carreira internacional de filmes como *Tabu*, de Miguel Gomes (2012); ou *Sangue do Meu Sangue*, de João Canijo (2011). Para além de um longo percurso e vários prémios, os dois filmes foram galardoados, respetivamente, no Festival de Berlim (Alfred Bauer e FIPRESCI), em 2012, e no Festival de San Sebastián (FIPRESCI e Otra Mirada-TVE), em 2011.

citar dois: uma nova geração de realizadores que desponta nas curtas-metragens¹⁶³, chamada Geração Curtas¹⁶⁴; e um crescimento exponencial da qualidade de documentários, que também conduziu a uma nova geração de cineastas¹⁶⁵.

Estes novos fenómenos foram importantes para reinventar o próprio cinema português: por um lado, precisamente por ser uma nova geração¹⁶⁶; por outro, os formatos tinham uma boa capacidade de experimentação, já que a sua menor escala possibilitava novas abordagens narrativas e estéticas. Para a constituição deste novo paradigma foi importante a complementaridade de diversas novas características de produção – e para além dos apoios públicos específicos já referidos. Uma das circunstâncias mais importantes foi a ascensão do fenómeno do vídeo digital. Augusto M. Seabra valoriza esta questão tecnológica, colocando-a na mesma ordem de importância – como os apoios públicos – num conjunto de razões que proporcionaram o nascimento de uma nova geração. Para o crítico (2000, p. 14), a inovação técnica não motiva apenas alterações nos modos de produção, mas coloca-se num novo regime de imagens, possibilitando “a circulação de atitudes estéticas” e favorecendo “a existência de pequenas bases de produção”. Por isso, não há dúvida que a “difusão de suportes ligeiros [o vídeo] é um dado de primeira importância, pela sua muito maior mobilidade e pela gama operacional que permite da pré à pós-produção. Mais ainda: ela constitui-se como um modo de «impressão» das imagens esteticamente e mesmo «vivencialmente» diferentes do suporte tradicional da película cinematográfica” (Seabra, 2000, p. 14). Neste contexto, também Tiago Baptista (2009, p. 321) assinala a importância da introdução do vídeo digital, agora no caso específico do impulso documental dos anos 90, que revoluciona os métodos de produção, isto é,

¹⁶³ Discutimos a importância da curta-metragem na renovação do cinema português, no texto *O Futuro Próximo: Dez Anos de Curtas-Metragens Portuguesas* (Ribas, 2010, pp. 92–105). Na transição de século situa-se uma revolução a partir do ponto específico das curtas-metragens, sobretudo no surgimento de uma constelação de autores de uma novíssima geração, com novos modos de produção e uma diversidade estética e temática surpreendente.

¹⁶⁴ A expressão “Geração Curtas” nasce, sobretudo, de um artigo nevrálgico no jornal *Público*, onde o crítico Augusto M. Seabra (1999) fazia uma “Saudação às «Gerações Curtas»”. Este artigo seria republicado, parcialmente, no livro *Geração Curtas: 10 Anos de Curtas Metragens Portuguesas (1991-2000)* (Urbano e Ferreira, 2000, pp. 10–11).

¹⁶⁵ No caso dos documentários, José Manuel Costa (2004, pp. 139–143) desenvolve a ideia de que os anos 90 marcam o aparecimento de uma nova geração de documentaristas e, provavelmente, uma “passagem de fronteira” no documentário, agora esvaziado de uma tendência híbrida de fases anteriores e expurgado das confusões entre o documentário e a reportagem televisiva.

¹⁶⁶ Esta geração também resultou num número inusitado de novas produtoras de cinema, como nos casos de: O Som e a Fúria, Filmes do Tejo, Periferia Filmes, Black Maria, Fado Filmes ou Clap Filmes. Um dos casos de maior sucesso foi O Som e a Fúria, estrutura criada na transição de século para produzir, sobretudo, curtas-metragens, mas que cresceu de forma rápida durante a década de 2000.

“mais barato e mais fácil de usar do que a película, o vídeo digital significou para muitos documentaristas o «luxo do tempo» que precisavam para filmar durante períodos mais longos, mas por menos dinheiro. O novo meio oferecia as condições ideais para os realizadores que desejavam uma imersão total no quotidiano mais íntimo das pessoas filmadas. Na maior parte dos casos, o que unia estes filmes era uma tentativa de voltar a inscrever o documentário, através do vídeo digital, numa tradição cinematográfica de que o género entretanto se afastara”.

O crítico João Lopes (2001) vai mais longe ao classificar o uso do digital na obra de Pedro Costa como um dos pontos de viragem do cinema português, enquadrando-o num fenómeno internacional abrangente. Para o autor, o filme *No Quarto da Vanda*, de Pedro Costa, “ficará como referência nuclear na evolução histórica do cinema em Portugal. A sua utilização da câmara digital está muito para além da (...) preocupação de construir um olhar documental [já que no filme é] um passo essencial de uma estratégia de aproximação de pessoas e lugares e, mais do que isso, de construção de peculiares formas de cumplicidade cinematográfica” (Lopes, J., 2001, pp. 40–41).

Parece-nos, para além disso, que, nos últimos anos, o digital se tornou um *standard* de produção que rivaliza com a utilização do 35mm¹⁶⁷, colocando-se no centro de novas práticas produtivas, através de uma autonomia criativa que potenciou o *DIY – do it yourself* (cujos métodos são também amplamente expostos nas novas plataformas online como o *You Tube*), criando equipas autónomas do financiamento público. Também a cadeia de produção de um filme, sobretudo na sua pós-produção, começou a ser concentrada nos pequenos núcleos de produção, criando uma possibilidade verdadeira de produção independente (cf. Ribas, 2010, p. 97; Seabra, 2010, p. 13). A introdução do digital tem sido gradual e inexorável¹⁶⁸, embora tenha criado núcleos de resistência que ainda desconfiam do formato, como é assinalado por João Maria Mendes (2013a, pp. 527–530).

Se a ideia de uma “Geração Curtas” foi um conceito lançado como hipótese¹⁶⁹ – isto é, a confirmar pelas práticas subsequentes destes realizadores – só dez anos depois foi

¹⁶⁷ Na década de 2010, o digital começou a ser o principal *standard* de produção, sobretudo pela qualidade atingida, muito próxima da película 35mm. Aliás, João Canijo estará sempre na vanguarda da utilização do vídeo e do digital, como veremos no terceiro capítulo.

¹⁶⁸ O mesmo fenómeno tem surgido ao nível da exibição, já que se tem assistido ao processo de digitalização das salas de cinema, com uma redução complementar nas salas de projeção em película (que são, no momento presente, quase residuais).

¹⁶⁹ No mesmo livro (Urbano e Ferreira, 2000) onde Seabra fala deste hipótese, Jorge Leitão Ramos (2000, p. 22) afirma: “Geração Curtas? – Não conheço, nem como realidade virtual... Quanto à sua importância no

possível confirmar a existência, de facto, de vários cineastas de enorme potencial. Para essa afirmação tornou-se decisiva a passagem dos realizadores da “Geração Curtas” para o formato de longa-metragem, fenómeno que aconteceu com abundância durante a década de 2000, mais uma vez potenciado por uma política específica de apoios. Portanto, esta passagem a um formato longo possibilitou a existência de um novo *corpus*¹⁷⁰ do cinema português, cujas consequências ainda não são fáceis de discutir, se não em termos de hipóteses. Como assinala Augusto M. Seabra (cf. também Ribas, 2010, p. 96), “De certa maneira essa possibilidade [de uma “Geração Curtas”] cumpriu-se se pensarmos no conjunto de cineastas que, depois das curtas, prosseguiram obra no novo patamar da longa-metragem de ficção” (Seabra, 2010, p. 11).

O que tentámos mostrar neste subcapítulo foi a intrincada questão dos modos de produção no cinema português. De facto, essa questão nunca pode ser separada dos discursos que também são construídos à volta dos cânones porque, como nota Paulo Filipe Monteiro, a natureza *pobre* do cinema português serviu também de arma prévia num combate nunca terminado entre o cinema de autor e o cinema comercial. No entanto, parece ser consensual a existência, durante os anos 60 e 70, de uma prática de cinema em Portugal muito pouco industrial. Essa prática resulta de uma ausência de estruturas de produção ou da necessária revolução operada pelos cineastas do *novo cinema português* que precisamente quiseram romper com o *velho cinema* da década de 50. Com uma frágil sustentação no mercado – veja-se os constantes problemas de produção sucessivamente demonstrados – acentuaram-se práticas artesanais, isto é, o cinema português entre as décadas de 60 e 80 exibiu um cinema tecnicamente frágil e com prazos de execução muito longos, adaptando os cineastas a essa condição, o que lhes permitiu pensar o seu cinema em função desse tempo. Ainda hoje, como prova o cineasta Pedro Costa, a circunstância do tempo mantém-se como argumento essencial na defesa de um cinema artesanal não

interior das travessias do cinema português, a ver vamos. (...) vai ser preciso esperar mais uns quantos anos para ter confirmações”.

¹⁷⁰ Dos novos cineastas, aqueles que alcançaram uma relevância e distribuição internacional foram João Pedro Rodrigues – com *O Fantasma* (2000), *Odete* (2005) e *Morrer Como um Homem* (2009); e Miguel Gomes – com *A Cara que Mereces* (2004), *Aquele Querido Mês de Agosto* (2008) e *Tabu* (2012). Entre os outros autores que emergiram no cinema português destacamos: Marco Martins (*Alice*, 2005; *Como Desenhar um Círculo Perfeito*, 2009); a dupla Tiago Guedes/Frederico Serra (*Coisa Ruim*, 2006; *Entre os Dedos*, 2008); Sandro Aguilár (*A Zona*, 2008); Margarida Cardoso (*A Costa dos Murmúrios*, 2004), Catarina Ruivo (*André Valente*, 2004; *Daqui P’rá Frente*, 2007), Jorge Cramez (*O Capacete Dourado*, 2007) ou António Ferreira (*Esquece Tudo o Que Te Disse*, 2002; *Embargo*, 2010).

moldado pelo poder financeiro e que reforça uma independência criativa muito estimada pelos realizadores.

Não obstante, foram as forças do audiovisual português (o que genericamente se entende pelas práticas televisivas e publicitárias) a provocar uma alteração gradual dos modos de produção. Essa mudança iniciou-se ainda nos anos 80, através das primeiras experiências de produção sustentada (através de Paulo Branco) e de coprodução internacional. Aos poucos, como os anos 90 revelariam, as mudanças tornaram-se essenciais. Como argumenta Jacques Lemièrre, elas também só foram possíveis devido à entrada de Portugal na União Europeia e as mudanças legislativas, culturais e económicas daí advindas. Essas mudanças intensificaram práticas transnacionais, quer produtivas, quer estilísticas. Outro fenómeno essencial foi a abertura do espaço televisivo aos canais privados, que revolucionaram não só o olhar dos espectadores com a sua agressiva programação comercial, como passaram a ser parceiros indispensáveis do cinema comercial português. Pelos temas, mas muito pelos modos de produção – contínua, especializada, técnica – configuraram também uma nova economia audiovisual (de que a publicidade foi uma das consequências mais notórias). No campo do cinema, no entanto, o cinema de autor manteria o Estado como aliado, através de uma política de apoios financeiros moderna, incluindo diversas fases da produção cinematográfica, assim como diversos formatos, olhando também para os novos cineastas. Como consequência dessa política observou-se o nascimento de uma nova geração de autores, tanto no documentário, como na curta-metragem. Estes modos de produção contemporâneos mudaram, assim, na nossa opinião, a face do cinema português, embora persista uma guerra surda (por vezes mais visível) entre o cinema de autor e o cinema comercial. Por um lado, há práticas do *novo cinema* que persistem neste cinema contemporâneo: a exiguidade financeira e as práticas criativas mostram que ainda se dá um valor ao tempo e à incerteza produtiva (como, por exemplo, nas experiências de Miguel Gomes); por outro, os recursos produtivos são modernos e, por exemplo, tornou-se prática comum, nos dois cinemas, a existência de uma cabeça profissional de produção. Neste contexto, João Canijo surge como consequência destas alterações, como veremos com mais detalhe no próximo capítulo, mas podemos já enunciar algumas dessas particularidades: influência da televisão (o realizador trabalhou nesse universo), utilização do digital, o trabalho profissional em equipa de produção, mas também uma prática de pesquisa que dá valor a um tempo longo de preparação.

Depois de analisados os esquemas de produção do cinema português desde os anos 60, o nosso argumento progride para as questões estilísticas deste cinema, que são resultado direto das condições de produção. Com os argumentos que serão desenvolvidos no próximo subcapítulo, tendemos a clarificar as continuidades e as ruturas entre um cânone do cinema português iniciado no *novo cinema* até ao cinema contemporâneo.

2.4 A identidade nacional do ponto de vista das questões estilísticas: do cinema poesia ao cinema do realismo

Como analisámos no início deste capítulo, os cinemas nacionais, enquanto espaços culturais, desenvolvem estratégias estilísticas próprias que resultam da própria condição produtiva desses cinemas. No entanto, essas estratégias – como examinámos no modelo do cinema de arte europeu – partilham elementos com outros espaços nacionais. Como veremos, o cinema português desenvolveu certos padrões estilísticos, submergindo às influências das novas vagas europeias, embora a regularidade de alguns aspetos seja específica do espaço cultural português. Analisaremos, neste subcapítulo, um certo modo de olhar que se intensificou no cinema feito em Portugal e que constitui, assim, um *corpus* com uma coerência estilística interna. Neste aspeto, os discursos sobre o cânone que se instituiu a partir do *novo cinema português* já discutiram algumas dessas características estilísticas. Nesses discursos, reconhece-se uma tendência de partilha de certos elementos formais que se generalizam a vários dos autores desde o *novo cinema português* até à *escola portuguesa*. Queremos assinalar, desde já, que este é um campo complexo do ponto de vista científico, já que os estudos¹⁷¹ até hoje feitos são parcelares e dedicam-se, como já assinalámos, a estabelecer e analisar um certo cânone do cinema português. Para além disso, é de importância extrema fazer estudos comparativos com outras realidades contemporâneas deste período.

Na verdade, o dado mais importante do ponto de vista cinematográfico é a fundação do *novo cinema português* dentro do cinema moderno, partilhando um sistema formal que dá o privilégio a determinados elementos visuais, como uma predominância da *mise-en-scène* sobre a narrativa clássica. Como nos diz Paulo Filipe Monteiro (2000, p. 20), o *novo*

¹⁷¹ Esses estudos são os que temos vindo a citar: Jacques Lemièrre (2006, 2013), João Bénard da Costa (1991), João Mário Grilo (2006), Leonor Areal (2008) e Carolin Overhoff Ferreira (2012a, 2013). Destes, devemos destacar a tese de doutoramento de Paulo Filipe Monteiro (1995, cf. também 2004): *Autos da Alma: os Guiões de Ficção do Cinema Português entre 1961 e 1990*, primordial no estudo do cinema português.

cinema português impôs uma ortodoxia de “um cinema que trabalha os espaços, os décors, as cores, as matérias, e pede para ser lido por esse lado, e não pelo da intriga e dos actores” a que Bénard da Costa (1991, p. 114) associa uma particular filiação com “um cinema afim da «nouvelle vague» francesa e que se reclamam das teorias dos *Cahiers du Cinéma* e da visão «auteurista» do cinema”. Jacques Lemièrre (2006, p. 738) insiste neste ponto, como já observamos, distinguindo uma “invenção formal e inscrição na modernidade cinematográfica” que se coloca “em redor da partilha de certos dados formais (como a importância do material literário ou a teatralidade como instrumento antinaturalista)”, cuja grande referência estética e ética é Manoel de Oliveira. Esta ideia é extensivamente desenvolvida numa reflexão-resumo de Alberto Seixas Santos¹⁷² (um dos realizadores deste período e também reconhecido como um dos teóricos do movimento), que ressalta a complexidade do cinema moderno português, notando-lhe uma tendência abrangente aos vários cineastas:

“Este cinema insiste, em primeiro lugar, sobre a crítica da representação, devido, por um lado, ao esgotamento do modelo clássico que a suportava e, por outro, à proliferação e banalização das imagens que a televisão trouxe consigo.

A tradução «naturalista» - marcada pelo mimetismo, a verosimilhança e a transparência -, que alimenta, desde há muito tempo, a figuração no cinema, é, nos filmes deste grupo de autores, negada, distanciada ou colocada entre parênteses. A clareza dá lugar à opacidade relativa que se manifesta de diferentes maneiras: na recusa em concluir ou fechar os filmes, nas elipses bruscas e violentas que os percorrem, no seu carácter lacunar e fragmentário, se não mesmo na pulverização do seu fio narrativo.

Estas características têm outras implicações. O cinema, que se baseava sobre a acção e sobre o drama proveniente da literatura e do teatro, vê-se aqui confrontado com uma clara vontade de desdramatização, como se os autores estivessem muito mais interessados no que constitui a sua essência puramente formal. À leitura de uma aventura substitui-se a aventura de uma leitura. A arte do cinema separa-se do espectáculo, do entretenimento.” (Santos cit. in Grilo, 2006, p. 93).

Assim, o cinema moderno português – genericamente um cinema que atravessa o período entre as décadas de 60 e 80 – formula-se em função do próprio aparato cinematográfico, recusando a transparência narrativa clássica e, muitas vezes, expondo o próprio dispositivo enunciativo. Luís de Pina (1986, p. 166) – discutindo o filme *O Passado*

¹⁷² Este texto é reproduzido em português por João Mário Grilo, embora o original tenha sido publicado em italiano (Santos, A. S., 1999).

e o *Presente*, de Manoel de Oliveira – resumiu esse propósito criativo como a vontade de filmar “não o artifício da realidade, mas sim a realidade do artifício”. É também resumindo estas características que João Mário Grilo (2006) propôs o conceito de “cinema da não-ilusão” – estabelecendo uma relação entre componentes estilísticas e especificidades das condições de produção –, isto é, propondo a ideia de um cinema que é

“muito marcad[o] pelo processo de produção dos filmes e que muito deve às equipas que o fazem, o que não é uma especificidade nacional. Quando se vê um filme português vê-se um bocadinho a maneira como ele foi feito. Isto porque o cinema português apareceu, desde os anos 60 para cá, como uma cinematografia da «não-ilusão». Enquanto a generalidade da imagem que nós temos do cinema se afigura como a construção de uma porta aberta para o imaginário, o cinema português tem sido, pelo contrário, uma tentativa de dar uma consciência à realidade” (Grilo, 2006, p. 148).

Esta tendência moderna pressupõe, como vemos tanto em Alberto Seixas Santos como João Mário Grilo, uma certa “tradição reflexiva”, que, nas palavras de Paulo Filipe Monteiro (1995, pp. 801–802), coloca “em evidência as construções ficcionais através do recurso a fracturas e descontinuidades (...) [; o]u, para usarmos os termos de Langer e Metz, na «discursividade», em que o filme nos olha, contra o «modo histórico», em que o filme tenta apagar as marcas da enunciação, a favor das personagens e de uma narração modesta, escondida, quase invisível”. Também por isso, Monteiro (1995, p. 810) identifica uma “dimensão ensaística”, que decorre de uma vontade de autoria dos cineastas portugueses. Esta filiação no cinema moderno provoca a clivagem entre o cinema de autor e o outro cinema, que é acentuada pela pouca utilização de géneros cinematográficos¹⁷³. Isto é, cada obra “constitui o seu próprio género” (Monteiro, 1995, p. 809).

Esta preocupação pela dimensão puramente visual do cinema provoca, em autores como Paulo Filipe Monteiro (1995, p. 850), a acusação de um esteticismo formal que cai

¹⁷³ Monteiro (1995, pp. 820–821) acentua esta característica de um cinema sem géneros, embora admita a existência de géneros dentro de vários filmes (como o policial ou fantástico). Tiago Baptista chama à atenção deste discurso sobre a singularidade portuguesa em relação ao género – isto é, o cinema português como género – no discurso crítico de João Bénard da Costa e da programação da Cinemateca Portuguesa: “Aquilo em que o cinema português se distinguiu, defendia Bénard da Costa, foi em retratar Portugal, ou melhor, em reflectir o imaginário nacional no cinema. Nas palavras do seu programador, a escolha daqueles filmes portugueses para o encerramento do ciclo «Um País, Um Género» teve como principal argumento a ideia de que «menos paradoxalmente de que possa parecer, [...] o género dominante do cinema português é o próprio cinema português»” (Baptista, T., 2009, p. 307).

num vazio: “Infelizmente, o novo cinema português enredou-se muitas vezes no grande equívoco, já atrás referido, do «juste une image» do Godard, ou do guião que, embora seja o criador da bela imagem, se apaga diante dela, como queria Truffaut (...). Equívoco porque, como vimos, as imagens vivem necessariamente numa sequência: e, se ela não for narrativa nem dramática, ficam suspensas num vazio”. Em suma, propõe-se ver a forma como o cinema português recusa um trabalho de desenvolvimento dramático, aqui tanto do ponto de vista de organização narrativa como através do trabalho com os atores. Esta perspetiva é secundada, como vimos, por outros autores, como Lemièrre, mas Paulo Filipe Monteiro olha-a negativamente. Desta forma, para o investigador há certas características do cinema português deste período que devem ser lidas criticamente. São elas:

- uma hibridez entre ficção e documentário, através da introdução de uma dimensão documental que, por vezes, como afirma Monteiro (1995, p. 822), pretende evitar a dimensão ficcional: “No início do nosso novo cinema, mas perdurando pelo menos por todos os anos setenta, a solução encontrada foi a da utilização de elementos documentais dentro da ficção: não se trataria de fazer assentar a ficção numa fingida cópia da natureza, mas sim na própria natureza, capturada pelo filme” (cf. também Costa, J. M., 2004, pp. 119–120);
- um cinema demasiado literário, num sentido de que não há atenção ao texto específico *para cinema* (daí que todo o texto importado da literatura vem *em bruto*) (Monteiro, 1995, p. 853);
- um cinema com uma dimensão teatral, sobretudo pelas experiências de Manoel de Oliveira, cujas repercussões no cinema português são extremas. Esta dimensão está presente através de diferentes recursos: a utilização do plano-sequência ou a aposta num artificialismo do *décor* (por razões antirrealistas, mas também por razões económicas) (Monteiro, 1995, pp. 856–868);
- a recusa de um trabalho artístico que inclua o trabalho específico dos atores e da representação, optando por uma via de utilização de não-atores¹⁷⁴. Num certo sentido, o ator “não interpreta, (...) apenas transmite a palavra, num ritmo lento”

¹⁷⁴ Monteiro (1995, p. 875) acrescenta que “um dos grandes equívocos do novo cinema português (e, seguramente, da sua relação com o público) provém de que o horizonte de expectativas do público [que] o imagina, tal como geralmente acontece no cinema, como um projeto de representação (...). Basicamente, invertendo as premissas do cinema naturalista, o novo cinema português, em vez de colocar os actores a fingirem o real, colocou pessoas reais a fingirem um imaginário, ou uma imagética”.

- e, por isso, o “grande investimento do nosso cinema, durante pelo menos as décadas de sessenta e setenta, situou-se nos territórios da imagem (enquadramento, luz, cenografia); como essa imagem inclui corpos, geralmente falantes, eles hão-de sinalizar alguma coisa, e muitas vezes não é mais do que isso que é pedido” (Monteiro, 1995, pp. 875, 882);
- a desvalorização das personagens: o cinema português desenvolve-se através da voz do autor-realizador e, por isso, despreza o desenvolvimento das personagens dramáticas¹⁷⁵, apostando em algumas características típicas: as personagens são, muitas vezes, desenraizadas do local onde estão, reduzindo a sua espessura; esse desenraizamento provoca uma necessidade de fugir e as personagens não sabem o que querem: “nos nossos filmes (...) [há] uma manifestação de *akrasia*, de as personagens não saberem o que querem, ou, quando o sabem, não precisarem suficientemente de o fazer, ou não terem vontade de o realizar, e fazerem outra coisa, vivendo, ou pelo menos transmitindo, um sentimento de despropósito”; há um recurso intensivo a monólogos, o que implica, muitas vezes, que as personagens não evoluem dentro da narrativa: em “muitos filmes portugueses a estrutura monológica é tão absoluta que nos frustra duplamente: em termos da ontologia das personagens, que nada aprendem com a vida, não envelhecendo nem rejuvenescendo (...); e frustrando-nos também em termos do seu funcionamento dramático, que nestes termos monológicos é, a meu ver, raramente sustentável na extensão de uma longa-metragem” (Monteiro, 1995, p. 915).

Daí que, para Paulo Filipe Monteiro (1995, p. 902), os filmes portugueses entre as décadas de 60 e 80 tenham deficiências narrativas básicas: “mesmo quem veja e reveja certos filmes portugueses fica sem perceber alguns elementos básicos das narrativas, em que, nuns casos por inépcia, noutros por deliberada estratégia, as personagens escondem a sua vida numa reserva íntima, não manifestada, e muitas vezes o que mais ficamos a conhecer é essa reserva”. Estas características conjugam-se na elaboração de um cinema

¹⁷⁵ Neste sentido, “[o nosso cinema] revela uma hipertrofia da visão subjectiva, mas toda ela concentrada na figura do realizador-único-autor, em prejuízo, não só da complexidade que o cinema sempre implica, como, e é o que agora nos interessa, em prejuízo também da criação de personagens, diversas entre si e em relação a essa subjectividade autoral fundadora” (Monteiro, 1995, p. 915).

antinarrativo, com uma evidente desorganização sequencial da narrativa, de forma a prevenir o “encadeamento total”, isto é, optou-se “por traçar a mais clara das demarcações precisamente nesse território da narratividade/não-narratividade e por conceber o novo cinema como anti-narrativo. E assim a narração só é chamada para os novos filmes porque, mesmo em modelos tão ensaísticos, documentais ou líricos, não pode deixar de haver alguma contribuição narrativa” (Monteiro, 1995, p. 924).

Paulo Filipe Monteiro acentua, por isso, que o cinema português entre as décadas de 60 e 80 foi um cinema muito próximo das vanguardas ao descurar a componente narrativa e ficcional em favor do valor da imagem e do plano:

“Nos diversos caminhos de um «cinema experimental-pulsional», os anos sessenta retomam os princípios de liberdade experimental do cinema primitivo, dando ênfase à energia e aos afectos: não aqueles produzidos pela narração, mas os criados por rupturas, descontinuidades, descentramentos, ou pelos próprios materiais no seu estado mais puro e fragmentário possível, tomados, como no cinema primitivo, plano a plano. Os novos cineastas portugueses, nos seus textos, nas suas entrevistas, nas suas aulas e conversas, ensinam-nos justamente a ver os filmes plano a plano, e não como um todo, apreciando um momento ou outro e não pensando a obra como uma totalidade (como uma obra): ela vale pelo que os seus planos, ou alguns deles, valerem” (Monteiro, 1995, p. 930).

Outros autores também discutiram estas características estilística genéricas. João Maria Mendes (2013b, p. 89) sublinha que os cineastas portugueses trabalharam sobre um regime “intensificador da percepção” por contradição a uma tradição narrativa dominante, que se aproximou de uma “experiência religiosa ou experiência do sublime” cuja recepção crítica dominante era a partir de expressões como “fulgor, fulguração, chamamento, arrebatção, maravilhamento”. Para Lemièrre (2013, pp. 59–61), o cinema português participa de uma “modernidade subtrativa”, por se subtrair da “objetividade da realidade”, cujo programa resulta “numa capacidade de emancipar o olhar do espetador” (Lemièrre, 2013, p. 45). Para o autor (2013, p. 45) este é: um cinema poesia, ancorado nas exigências do cinema de arte moderno filiado no contexto da modernidade cinematográfica entre os anos 60 e 80; um cinema não-figurativo, que recusa a ação e a psicologia; um cinema impuro, contaminado pela intertextualidade com outras artes (literatura, pintura, teatro); primado do texto e das citações literárias, através de um grande rigor e uma liberdade formal; e a teatralização que evita as armadilhas do naturalismo. Esta construção estilística

é reforçada por José Manuel Costa, que assinala a *originalidade* portuguesa precisamente nesta capacidade de ultrapassar, radicalmente, um cinema naturalista:

“a identidade do mais original cinema português, e que ao mesmo tempo o integra e o distingue na modernidade de todo o cinema, [é]: a maneira única como, aqui, um «cinema da imagem» num sentido extremo (um cinema plástico, onde a narrativa assenta na construção do espaço-tempo da imagem muito mais do que nas convenções clássicas naturalistas) pressupõe tantas vezes, num aparente paradoxo, a máxima tangibilidade do real seja isso ao nível da própria génese da obra, seja ao nível do fabrico do plano” (Costa, J. M., 2004, pp. 118–119).

Uma das consequências mais importantes deste movimento estilístico e temático do cinema moderno português foi uma contínua recusa do realismo. Paulo Filipe Monteiro cita uma ideia do cineasta João Botelho, que sugere uma propensão para filmar o “não-acontecimento” no cinema português, isto é, pressupondo que “acontecem pequenas coisas [e n]unca acontece uma grande coisa”; o realizador associa mesmo essa ausência de componentes dramáticas a uma essência do carácter português: “Os portugueses quando estão à beira de ganhar alguma coisa, perdem. (...) É verdade esta atitude portuguesa” (Botelho cit. in Monteiro, 2004, p. 64). Por isso, Paulo Filipe Monteiro, no interior das intensificação dos problemas estruturais do *novo cinema português* e da questão de experiência cinematográfica do espectador, expõe, nestes filmes, uma desestruturação do realismo: “um dos principais objectivos do novo cinema, e da sua preocupação de se distinguir, como arte, da produção industrial maioritária, é desestruturar esse realismo, criar situações de estranheza em relação às expectativas que ele banaliza (em termos de percepção do tempo e do espaço, de narrativa, de representação, etc.)” (Monteiro, 1995, p. 800).

A questão do realismo (ou da sua ausência) torna-se, assim, central numa análise generalista deste cinema, englobando tanto as questões dramáticas e estilísticas como a obsessão com questões da nação. Do ponto de vista da construção de um cinema moderno podemos notar, então, que a não-narratividade, a dissolução de géneros e a ausência de realismo impôs um cinema-poesia e uma forte dimensão lírica¹⁷⁶. José Manuel Costa também acentua esta ideia (2004, p. 119): “Em todos [de Manoel de Oliveira a João César

¹⁷⁶ O lirismo é um termo recorrente no discurso dos cineastas, como prova a frase que citámos de Paulo Rocha no capítulo anterior.

Monteiro, de António Reis a Pedro Costa, de João Botelho a Teresa Villaverde], um cinema-poesia que, para além disso, nasceu fora de uma matriz «realista». Para o investigador (2004, p. 119), estes cineastas enfrentam um “confronto com «objectos reais»” e optam por “um investimento nas «barreiras do real» e no sentido único, irrepetível, de cada *take*. O máximo de sublimação a partir de um máximo de tangibilidade dos locais, de presença física dos corpos e dos elementos”¹⁷⁷. É também este ponto que é acentuado por João Mário Grilo (2006, p. 148) associando o *cinema da não-ilusão* a este cinema-poesia:

“A poesia é uma maneira muito mais rigorosa de tornar visível ao leitor o processo de construção das suas figuras, enquanto na prosa essa construção passa de uma maneira mais ilusória. Nesta última, o leitor tem mais possibilidades de viver as emoções de uma intriga. Ora, na poesia não temos possibilidade de viver qualquer tipo de emoção que não passe pela forma. Eu acho que o cinema português é um cinema muito marcado por essa dimensão da poesia”.

É também neste contexto que escreve Jacques Lemièrre (2013, p. 59), mas, pelo contrário, o investigador afirma que “o cinema português não se ausentou do real”, explicando que, para o autor, o cinema português tem feito um trabalho de pensar o real através de uma recusa da figuração: “Se por «real» se entende o sentido lacaniano de «o impossível de dizer» (...), o real distingue-se então da realidade, e os pontos do real relevam, por conseguinte, o irrepresentável e o «infigurável». Nas suas obras essenciais, o cinema de ficção português alimentado pelo 25 de Abril de 1974 (...) não se ausentou de um pensamento do real: [esse cinema] esforçou-se, sobretudo, por não ser meramente figurativo, um reflexo da realidade. Trabalhou para romper com a lógica naturalista do reflexo” (Lemièrre, 2013, p. 60). Para Lemièrre (2013, p. 60), através da “modernidade subtractiva”, o cinema português tem uma capacidade de “desfiguração” que permite o “poético (António Reis)”, a “teatralidade (Oliveira, Botelho, como também Rocha e Moraes)” ou a “tragicomédia do burlesco (Monteiro)”.

A recusa do realismo *naturalista* e da narratividade convencional, a par com o cinema-poesia¹⁷⁸ e a autorreferencialidade, terá impacto na forma como os cineastas

¹⁷⁷ Para Costa (2004, p. 119) este paradoxo é a “base da originalidade e estranheza absoluta de todos (...) [os] planos filmados por Manoel de Oliveira”, a quem outorga o estatuto de ter realizado as duas “obras fundadoras” destes cinema: *Acto da Primavera* e *A Caça* (ambos de 1963).

¹⁷⁸ Esta matriz poética é também acentuada por João Maria Mendes (2013b, p. 84) que a liga a outros movimentos internacionais: “ao longo da década de 60 e no início dos anos 70, (...) [dependeu] da tripla herança do neo-realismo, dos italianos saídos do neo-realismo e da *nouvelle vague* francesa – mas ao mesmo

portugueses trabalham a questão nacional. Isto é, a tradição não-realista desembocará numa particular obsessão nacional (que desenvolveremos no subcapítulo seguinte). José Manuel Costa (in VVAA, 1993, pp. 98, 106–107) é um dos que faz essa ligação:

“quando se trata de filmar qualquer coisa relacionada com o presente, com a nossa vida contemporânea, o que se faz é contornar isso por cima, chegando lá por outras vias: o passado longínquo ou próximo, ou o futuro, uma quase «ficção científica». Há, evidentemente, excepções. Mas em geral não tem havido vontade de filmar o presente. (...) Aquilo que se constata no cinema português é (...) a inexistência de um olhar disponível, de um olhar com alguma vontade de se confrontar, em pé de igualdade, com a realidade. (...) Isto pode parecer contraditório com a obsessão pela questão da identidade de Portugal. Essa obsessão existe no cinema português, só que ela é sempre abordada por vias que não têm a ver com o estabelecimento dessa relação directa com a realidade. Ela centra-se no passado”.

Assim, a questão da ausência do realismo no cinema moderno português motivou uma fuga ao presente e à actualidade do país. Também Paulo Filipe Monteiro (2004, p. 42) afirma esta passagem do problema do realismo para uma obsessão com a ideia de nação: “o problema é quando a falha aberta pela rejeição global do realismo acaba por ser preenchida por uma ideologia cuja recorrência e sucesso indiciam que já estava pronta muito antes do próprio nascimento do cinema. A ideia abstracta de Nação vem assim substituir a atenção à actualidade do país”. Augusto M. Seabra (1990b, p. 5) escreve nos mesmos termos: “a recusa do cinema português em enfrentar directamente o real em que se insere motivou uma transferência simultaneamente estética, histórica e simbólica”¹⁷⁹.

tempo (...) [afirmou], como Paulo Rocha ou António Reis, a existência de uma matriz «poética» (isto é, explicitamente «não narrativa») de parte desse cinema”. Para o investigador (2013b, pp. 85–89), esta matriz aproxima-se dos conceitos de cinema-poesia de Pasolini – que Mendes sugere ter sido lido pelos cineastas do novo cinema. Paulo Filipe Monteiro (1995, p. 996), por exemplo, sugere que o *novo cinema* se apoiou na leitura de Robert Bresson (2003) e o seu *Notas sobre o Cinematógrafo*. João Maria Mendes (2013b, pp. 85–87) também relaciona este cinema com a teorização posterior de Paul Schrader (1972), acerca do “cinema transcendental” (cujos autores-chave eram Ozu, Bresson e Dreyer).

¹⁷⁹ Curiosamente, Seabra faz uma leitura do *novo cinema* em duas fases, cujo ponto simbólico é o filme *Mudar de Vida*, de Paulo Rocha. Para o crítico, os primeiros filmes deste novo movimento – sobretudo *Os Verdes Anos* e *Belarmino* – são uma reação profunda a um velho cinema dos anos 40 e 50 e, nesse sentido, fazem uma procura de um real imediato, procurando assimilar nestes filmes uma realidade intensa que estava ausente nos filmes tradicionais (como as comédias de Lisboa). Isso é sentido, sobretudo, numa abordagem nova da cidade de Lisboa. No entanto, face à ausência de reação do público há um redireccionar das preocupações dos cineastas para uma experiência formal, que Seabra assinala em *Mudar de Vida*, sobretudo nas duas distintas partes do filme. Por isso, o autor (1989, p. 8) afirma: “se se considera que *Os Verdes Anos* e *Belarmino* como ilustração da existência do «novo cinema», *Mudar de Vida*, entretanto, pode ser considerado como o ponto de saturação da primeira fase do «novo cinema»; ponto de saturação do seu movimento em direção à realidade

Depois do cinema moderno, notámos já mudanças produtivas, no capítulo anterior, que motivaram também mudanças nas componentes estilísticas do cinema português. Claro que subsistem diversas linguagens dentro da cinematografia portuguesa e podemos mesmo dizer que a diversidade é uma regra basilar para entender o momento contemporâneo. Por um lado, a nova geração de cineastas, que nasceu no final dos anos 80, já transportava em si as sementes de uma mudança, sobretudo num código visual que explorava as novas potencialidades do cinema.

Neste contexto, a introdução do vídeo e do digital também potencia a transformação decisiva do cinema português. As câmaras mais ágeis e um tempo de filmagem muito superior a um baixo custo promoveram experiências cinematográficas surpreendentes, ainda que nos anos 90 a novidade destas câmaras tenha servido para, por um lado, reduzir custos de produção e, por outro, vincar uma estética do ruído visual que dialogava com um amadorismo ontológico das primeiras câmaras de vídeo. Assim, os novos meios permitiram a ascensão de um novo olhar documental, potenciado por um tempo de rodagem maior com um menor custo. Também na ficção, o vídeo permitiu a construção de universos visuais mais pessoais, como os casos de Joaquim Sapinho (com *Corte de Cabelo*) ou João Canijo (cujo uso do vídeo está presente em *Sapatos Pretos* ou *Ganhar a Vida* e que analisaremos com detalhe no terceiro capítulo). A liberdade do formato permitiu também arriscar em modelos menos estáticos, com montagens mais agressivas, recusando o plano longo, uma tradição do cinema moderno português. Talvez também impulsionados por movimentos internacionais similares (como o *Dogma 95*), e pela decisiva influência da televisão, este tipo de linguagem optava pela insistência nos *close-ups*, praticava os *jump cuts* ou motivava a utilização do plano-sequência extremamente móvel (os sistemas *steady-cam* também potenciam essa utilização). Num gesto mais radical no cinema contemporâneo, o digital assumiu também importância extrema no caso de Pedro Costa, permitindo-lhe captar longas horas de existência, depois radicalmente trabalhadas na mesa da pós-produção. A capacidade do vídeo se instalar em determinados locais – como no caso de Pedro Costa e o pequeno quarto de Vanda – também reforça uma certa procura de um quotidiano e de um certo naturalismo que esse dia-a-dia propicia. Trata-se de uma proximidade que só é possível pelo aparato mínimo da nova tecnologia.

imediate e também a introdução de um outro sistema de representação que se encontra de diversas formas no cinema que se seguirá”.

Em termos narrativos, o cinema português desdobrou-se e aproximou-se como nunca do trabalho de gênero no cinema mais industrial (que aliás já tinha sido tentado nos inícios da década de 80, com as experiências de António-Pedro Vasconcelos ou José Fonseca e Costa). A esse trabalho, associa-se também uma linguagem audiovisual *invisível*, norma de um cinema industrial internacional, tentando imitar padrões internacionais para sequências de ação ou linguagens hiperestilizadas, que vão buscar o seu modelo à indústria da publicidade que, como observámos, ganhou preponderância vital no panorama audiovisual. Como nota Carolin Overhoff Ferreira (2013, p. 175), “esses filmes usam uma linguagem cinematográfica convencional, mas atraente ao grande público, aproveitando temáticas mais ou menos polémicas na sociedade portuguesa”, ressaltando, como exemplo, uma sequência inicial de *Zona J*, em que se filma uma perseguição de automóveis, típica do cinema de ação de Hollywood. Estas novas linguagens têm também ligações com o universo televisivo e com um certo padrão que esse universo criou, sobretudo ao utilizar os sistemas tradicionais da filmagem industrial.

Em resumo, o cinema português desde os anos 60, relacionou-se, na sua dimensão estilística, com os métodos de produção e com filiações em outras experiências, como o cinema moderno dos anos 60 e 70, ou o novo panorama audiovisual dos anos 90. O grande paradigma do cânone português, no entanto, foi mesmo essa dimensão moderna, fundado num cinema de tradição reflexiva, que recusou o naturalismo do cinema industrial, para provocar uma interrogação sobre o próprio aparato cinematográfico. Daí que esta tradição tenha optado por um trabalho narrativo muito diferente da invisibilidade do cinema clássico, cultivando assim um certo espírito antinarrativo. Desta ideia decorreu, no cinema moderno português, uma espécie de recusa do realismo. No entanto, analisámos como diferentes autores olham positiva ou negativamente para este aspeto: Paulo Filipe Monteiro ou Augusto M. Seabra criticam este afastamento do um real quotidiano, enquanto que João Mário Grilo, Jacques Lemière ou José Manuel Costa – assim como alguns dos cineastas que aqui apresentamos – veem a questão do realismo como uma necessária resposta cultural a um cinema dominante, entendendo que há um olhar sobre o real que *reflete* sobre o mundo, mas também demonstra o aparato cinematográfico enquanto dispositivo manipulador. Por um lado, todos os autores parecem colocar-se sob o ponto de vista de um cânone e, nesse sentido, parecem fazer generalizações homogeneizadores, esquecendo a diversidade existente mesmo no interior desse cânone. Por outro, há óbvias

conclusões a tirar: o cinema português entre as décadas de 60 e 80 foi um cinema totalmente devedor das premissas do assim chamado cinema moderno, ainda que tenha valorizado certos aspetos desse cinema. Parece consensual que certas características são, na verdade, dominantes. Para além disso, coloca-se um problema de ângulo epistemológico, já que o cinema moderno português é, para uns, um valioso gesto artístico, enquanto para outros encerra uma circularidade artística que valoriza o ato em vez da obra criada. Consideramos que esta discussão ainda exige alguns caminhos futuros.

Ainda outra questão que tentámos explorar foi uma alteração dos pressupostos do cinema moderno numa nova geração a partir dos anos 90. Por um lado, é óbvio que há certas características produtivas – sobretudo com as alterações no panorama audiovisual português – que implicaram mudanças estilísticas. Tentamos assinalar como o cinema dos anos 90, nesse sentido, desenvolveu uma vertente comercial e muitos filmes aproximaram-se de algumas características industriais: uma maior narratividade clássica, cinema de género, sequências de ação, etc. Também no cinema de autor houve algumas mudanças, sobretudo ao nível da introdução do vídeo digital e uma absorção de outros elementos estilísticos. No conjunto, todas estas alterações parecem provocar uma aproximação a um realismo quotidiano que tinha estado ausente no período anterior. O afastamento reflexivo dos cineastas do novo cinema português é substituído por um cinema que se aproxima das emoções, seja através das narrativas, seja através de opções visuais.

Parece-nos interessante olhar também para estes resultados em paralelo com a introdução inicial sobre os cinemas nacionais. Na verdade, analisando com cuidado o cinema português, é possível relativizar a sua suposta *originalidade*, já que muitos dos pressupostos estilísticos abordados relacionam-se intensamente com mudanças estruturais que são exteriores à condição portuguesa. Também nesse aspeto, pensamos ser interessante continuar a integrar a experiência portuguesa no modo de produção cultural europeu, já que, de facto, parecem partilhar muitas características. Também o cinema contemporâneo não pode ser pensado fora de uma grelha supranacional em relação às mudanças estilísticas: muitas dessas mudanças fazem parte de mudanças técnicas no aparato cinematográfico com implicações mais vastas.

O que ensaiámos neste subcapítulo, permite-nos adicionar elementos à análise do estado da arte sobre o cinema português. Com esta nova camada, estamos mais preparados para entrar no subcapítulo decisivo para o nosso estudo, procurando agora entender de

que forma este cinema nacional, com estas condicionantes já discutidas, procura falar da nação e como trabalha a identidade nacional a partir das suas temáticas. Convocaremos também um corpo teórico sobre esse assunto e que tem dialogado com as grandes questões até agora afloradas.

2.5 A identidade nacional no cinema português como temática: obsessões, temas e relações culturais

Discutir a identidade nacional num determinado contexto de um cinema nacional é uma decorrência evidente. Por exemplo, explorámos já como o cinema é um meio de comunicação de massa que promove uma consciência de uma comunidade imaginada. Nesse aspeto, como assinalámos, o cinema foi uma arma poderosa num combate entre nações. É comum, portanto, fazer leituras diacrónicas sobre um *corpus* de filmes produzidos em determinados contextos nacionais, fazendo significar determinadas coerências sociológicas desse espaço. Para além disso, enquanto artefactos culturais, os filmes dialogam com anteriores tradições e os seus discursos sobre a identidade nacional. Na nossa revisão dos estudos já realizados, iremos ver, como foi assinalado já nesta dissertação, elementos narrativos que convocam questões nacionais. Da mesma forma, tentaremos observar formas de *tematizar* o nacional até mesmo como conceito a desenvolver, isto é, de que forma Portugal aparece nos filmes enquanto ideia pensável, enquanto mito trabalhado pelos criadores culturais, aliás como já o foi em tempos anteriores e em áreas culturais diversas, como discutimos no primeiro capítulo. Preside a esta revisão a tentativa de perceber como os filmes reproduziram a realidade de Portugal e que representações culturais construíram nessas reproduções.

A visão do cinema português como um cinema nacional é essencial à própria discussão do cinema feito em Portugal. Por isso, o debate académico tem questionado a forma como o cinema português tem enunciado o nacional e participado numa longa tradição cultural que também discute o país. Assim, pretendemos agora percorrer a análise crítica efetuada ao cinema português e a sua relação com Portugal, a identidade nacional ou a sua cultura, a partir de um conjunto de estudos que tomaram essa questão como central às suas preocupações (Areal, 2008; Baptista, T., 2009; Ferreira, C. O., 2012a, 2013; Lemièrre, 1995, 2006, 2013; Monteiro, 1995, 2004; Seabra, 1989). Se, de facto, o cinema

português refletiu sobre a nação – como aliás não poderia deixar de acontecer –, essa reflexão tomou contornos específicos¹⁸⁰.

Na verdade, o cinema português sempre foi um cinema onde a reflexão sobre a questão da identidade nacional e as representações da cultura nacional foram uma obsessão. Essa história é sintetizada por Augusto M. Seabra (1989, pp. 2–4), que sinaliza uma colagem dos filmes portugueses das décadas de 30 e 40 – que o autor chama de “cinema clássico português” – com uma ideologia salazarista, de forma bastante implícita, quer através dos filmes históricos, quer das comédias à portuguesa (ou “de Lisboa”, como o autor prefere chamar)¹⁸¹, até porque os filmes de propaganda direta foram escassos e pouco relevantes. No caso das comédias, Seabra salienta o exemplo particular de *O Pátio das Cantigas* (1941), de Ribeirinho, exibido num momento crucial da Segunda Guerra Mundial e que assegurava, de forma indireta, a importância do regime salazarista na construção de um país pacífico: “a comédia de Lisboa foi o único sistema de representação no qual os portugueses reconheciam a sua unidade: o pai, a família, os espaços claramente definidos foram os elementos diretores do sistema salazarista de representação cinematográfica que permitia uma identificação do público, através de uma referência à sociedade de uma imagem coerente e ordenada” (Seabra, 1989, p. 4). Esta questão da ilusão identitária e do país pacífico é decisiva para a construção contemporânea de João Canijo (também alicerçada nas representações culturais a que nos referimos no primeiro capítulo). É curioso, e analisaremos essa questão mais tarde, que Canijo utiliza algumas destas imagens – incluindo uma sequência de *O Pátio das Cantigas* – no documentário *Fantasia Lusitana*, dialogando com as imagens da nação que foram construídas pelo regime ditatorial. Também Tiago Baptista (2009, pp. 310–313) embarca numa reflexão sobre a história do cinema português, considerando que a questão da nação é uma tendência genérica desde o seu nascimento, aquilo a que, precisamente, o autor chama a “invenção do cinema

¹⁸⁰ Gostaríamos de ressaltar, contudo, que esta discussão ainda está em aberto e, nos últimos anos, têm surgido diferentes posições que exigem reavaliações cuidadosas.

¹⁸¹ Sobre a ideologia presente nas comédias à portuguesa, ver o artigo de Paulo Granja (2000, pp. 194–233): *A Comédia à Portuguesa, ou a Máquina de Sonhos Preto e Branco do Estado Novo*. Também Areal (2008, p. 141) desenvolve uma leitura sobre o cinema dos anos 30 e 40, notando um “mundo fechado ao exterior, omissos em tudo o que belisque o poder, a moral, a igreja, a sexualidade, a liberdade do indivíduo (...). No cinema português há pouco drama psicológico, há muito mais em diagnóstico social e sobretudo moralismo”.

português”¹⁸², fazendo uma relação entre o cinema produzido em Portugal e uma necessidade de representar a identidade cultural portuguesa.

Assim, o *novo cinema português* introduz-se nessa tradição, fazendo um intenso diálogo com a cultura portuguesa e a suposta especificidade da nação. De facto, o novo movimento de cineastas que surgiu, segundo alguns autores, nos anos 60, aproveitou o cinema como meio privilegiado de pensar a nação e, com essa função, moldou um imaginário cultural português, o que talvez, em certo sentido, não pudesse ser de outra forma. Nesse aspeto, para Tiago Baptista (2009, p. 314), “a representação cinematográfica do país pode ter sido inovadora nas suas estratégias narrativas e estilísticas, mas a ideia de que o cinema (novo) português devia ter como principal objectivo retratar a nação permaneceu inalterada”. Neste contexto, também Jacques Lemièrre argumenta que obsessão com a questão nacional forma parte de uma *singularidade* portuguesa (como atrás já assinalámos). Para o investigador, essa obsessão é algo que já está subtilmente abordado na estrutura narrativa destas histórias, mas ganha uma consistência assinalável quer no discurso dos “autores-realizadores”, quer na temática predominante nestes filmes. Este postulado é descrito com alguma precisão por Lemièrre (1995, pp. 4–5, cf. 2006, p. 737) quando diz, a propósito do cinema português, que “aconteceu como se, em Portugal, a arte cinematográfica fosse especialmente investida, talvez mais do que outras artes, de uma função não apenas para expressar um imaginário nacional, mas de pensar e submeter a exame o estado de consciência do país”.

O cinema feito em Portugal esteve – no período inicial a que nos reportamos, desde os anos 60, atravessando o 25 de Abril até aos anos 80 – presente em períodos nevrálgicos da história recente. Por um lado, durante o Estado Novo, ainda sob ditadura e censura; por outro, nos anos imediatamente a seguir à revolução, quando o destino político de Portugal foi muito discutido; finalmente, a partir dos anos 80, quando se começou a definir o caminho do Portugal democrático e europeu, com uma certa desilusão pelo processo revolucionário. Assim, o cinema português, como parte integrante destes três momentos, participou da discussão do país e foi influenciado pelos diferentes regimes políticos. Como

¹⁸² *A Invenção do Cinema Português* é mesmo o título de um livro do investigador (2008). No seu argumento central, o autor afirma que “muitos filmes portugueses já vinham abordando a «questão nacional» desde muito tempo antes [da “escola portuguesa”], numa tendência que podemos detectar logo desde os primeiros anos da história do cinema português” (Baptista, T., 2009, p. 308). No artigo *Nacionalmente correcto: a invenção do cinema português*, Tiago Baptista (2009, pp. 310–313) faz um historial desta relação, desde o nascimento do cinema português.

assinalámos no primeiro capítulo, a transição democrática, para além de consequências mais imediatas, promoveu uma mudança de paradigma cultural, em que se confrontaram dois imaginários – um colonial e imperial; outro europeu. Esse confronto, com características sociais muito profundas, sobretudo ao nível das mentalidades, provocou uma necessária tensão identitária.

Nos discursos académicos que foram feitos, são encontrados diversos pontos de vista para esta questão, atravessando todos os tempos históricos que aqui desenvolvemos: o período antes da revolução (entre o início dos anos 60 e 1974); o período revolucionário (entre 1974 e o final dos anos 70); e, finalmente, os anos 80. Não será fácil estabelecer barreiras tão estanques, já que basta ter em conta as longas carreiras dos realizadores, que atravessam esses períodos, ou uma certa assimetria entre produção e exibição; ou, por outro lado, reconhecer que vários realizadores – de que o exemplo máximo é Manoel de Oliveira – continuaram a realizar filmes de forma exterior à revolução e que sistematicamente estão à margem dos momentos políticos. Por isso, as interpretações destes diferentes momentos são algo conflituantes. Tanto em Jacques Lemièrre (2013, pp. 41–43) como em Tiago Baptista (2009, p. 318), é dada especial ênfase ao período revolucionário; neste sentido, os dois autores procuram mostrar esse momento como um assumir de uma liberdade criativa, agora não constrangida pela ditadura. Os cineastas portugueses¹⁸³ sujeitaram “a noção de Portugal (...) a uma interrogação radical”, procurando “fazer acontecer um cinema de ideias, ao serviço do pensamento do país” (Lemièrre, 2013, p. 41), embora o período também funcione como “ressaca de uma revolução falhada, e com a entrada numa normalização da vida política vivida com desilusão, os filmes associados à «escola portuguesa» exprimiram os sentimentos ambivalentes dos seus realizadores em relação a um país que amavam (...) mas que ao mesmo tempo os sufocava” (Baptista, T., 2009, p. 318).

Assim, estes filmes dialogam entre o momento contemporâneo da sua produção e um passado político que ainda ocupa um certo imaginário, produzindo, assim, um conflito entre “a ideia salazarista de Portugal, ao mesmo tempo provinciana e imperial, para outra definição, que é reaberta precisamente pela revolução dos anos 1974 e 1975” (Lemièrre,

¹⁸³ A este propósito, o Jacques Lemièrre (2013, pp. 43–44) cita os filmes que, no seu entender, fazem da questão do país o seu tema central: *Brandos Costumes, Trás-os-Montes, A Ilha dos Amores, Conversa Acabada, Um Adeus Português, Passagem ou a Meio Caminho, Ninguém Duas Vezes, O Bobo, Recordações da Casa Amarela* e *Non, ou a Vã Glória da Mandar*.

2013, p. 44). Surge, por isso, uma rutura no processo histórico que põe em causa uma visão da identidade nacional baseada numa longa história e solidificada durante os quase cinquenta anos de ditadura salazarista. Como acentua Carolin Overhoff Ferreira (2012a, pp. 16–17), “a procura de uma nova identidade que lida com as tensões entre o passado colonial e o futuro europeu é o subtexto da maioria dos filmes portugueses de ficção desde 1980”, que discutem “o legado do colonialismo português no contexto do atual processo de globalização”. Augusto M. Seabra (1989, p. 10) ressalta também esse momento histórico de Portugal:

“Não é possível traçar o percurso do cinema português dos últimos 25 anos sem referir os golpes da História que moldaram a cultura nacional (em grande parte desconhecida no resto da Europa) e formaram o olhar projetado nas cenas características do «segundo cinema»¹⁸⁴. É necessário, por isso, relembrar certos factos e mitologias culturais, historicamente importantes e que se fazem objeto de certos filmes, direta ou indiretamente”.

Neste contexto, para Seabra, há vários elementos culturais que são colocados no tabuleiro da reflexão nacional, como saudade ou o sebastianismo, em diálogo com movimentos culturais como o modernismo e a Geração de 70, terminando nas análises de Eduardo Lourenço (Seabra, 1989, pp. 10–12). A ideia de uma identidade em tensão com a própria história, provocou crises diversas e, portanto, “o fracasso da imagem imperial da ditadura (...) é a última grande ferida da História e teve como consequência, na produção cultural (e no cinema) um desejo de revisitar o passado, de volta aos elementos iniciais e destrutivos da cultura portuguesa” (Seabra, 1989, p. 12). Há, na opinião de Seabra, um confronto com a realidade que faz uma determinada singularidade cultural do cinema português, estabelecendo três hipóteses específicas e complementares:

“No confronto com a realidade, outros factos intervêm numa nova dimensão que torna mais intenso o impacto estético e cultural da tensão entre o olhar e a realidade. A hipótese geral pode ser dividida em hipóteses específicas, não exclusivas: a confrontação com uma História de longa duração, reinterpretada através de um prisma mítico e cultural da imagem ou do imaginário português; a confrontação com uma História de média duração na qual dominam as instituições e

¹⁸⁴ Augusto M. Seabra (1989) distingue um “primeiro” de um “segundo cinema”: isto é, um tempo anterior aos anos 60, constituído por cineastas portugueses mais velhos, e o “segundo cinema” que inicia nos anos 60 (o novo cinema); o autor também propõe a hipótese de um “terceiro cinema” no contexto de uma nova geração do final dos anos 80.

o microcosmos particular do salazarismo e da guerra colonial; a confrontação com uma História de curta duração, onde está presente um desejo, num contexto português, de um espaço e horizonte povoado por outras esperanças” (Seabra, 1989, p. 10).

Para Seabra (1989, p. 10), portanto, estas hipóteses colocadas em foco no “segundo cinema” não podem ser separadas de duas características gerais: “de uma parte a reformulação cultural da imagem de Portugal, e da outra, a do sonho impossível da viagem, de se separar do espaço português”. Isto é, “o cinema português quer ser Outro, mas é confrontado com a integração desse desejo na realidade portuguesa”. Prolongando estas reflexões de Augusto M. Seabra, Paulo Filipe Monteiro¹⁸⁵ vai analisar a relação entre o cinema português¹⁸⁶ e esse passado mítico-cultural, uma relação que se tornou obsessão e que, dessa forma, se integrou numa “longa tradição de olhar para o nosso país com «olhos persas», isto é, de vê-lo com um distanciamento reflexivo” (Monteiro, 2004, p. 26). Por isso,

“existe desde há séculos, nas elites portuguesas, toda uma construção de uma pretensa identidade nacional e, desde os anos 60, uma construção de uma identidade do cinema português, que, em vez de se distanciar da história nacional oficial, se identifica com ela, tendo como elemento recorrente e estruturante o recurso a essa imaginada essência da nação – que surge constantemente glosada, aliás, tanto nos filmes da chamada «escola portuguesa» do Novo Cinema como, até, nos que se lhe pretendem opor” (Monteiro, 2004, p. 25).

Entre os elementos desse imaginário, Monteiro (2004, pp. 27–28) destaca a manifestação política pela negação, como o anti-castelhanismo; uma divisão estéril entre “castiços e estrangeirados”¹⁸⁷; uma “consciência da identidade marcada pelo desencanto”, por exemplo, nas elites intelectuais do século XIX; ou uma tradição nacionalista, durante o Estado Novo, que trabalhou na construção de uma ideia de um “caráter português”. O investigador também nota essa tradição reflexiva que, vinda da literatura, termina no cinema português:

¹⁸⁵ Para além da sua tese de doutoramento, a que já nos referimos, Paulo Filipe Monteiro aborda esta questão no artigo, *O Fardo de Uma Nação* (Monteiro, 2004), publicado na coletânea *Portugal: Um Retrato Cinematográfico* (Figueiredo e Guarda, 2004). Em termos semelhantes, pode ver-se *Trop de pays (à propos du cinéma portugais)* (Monteiro, 2006).

¹⁸⁶ A visão de Paulo Filipe Monteiro extravasa o sentido estrito do *novo cinema português*, para se colocar numa visão totalizante do cinema português produzido entre os anos 60 e os anos 80.

¹⁸⁷ Abordamos esta questão no primeiro capítulo, no âmbito da história da cultura portuguesa.

“A literatura portuguesa, desde pelo menos a geração de 1870, passando por Pessoa até aos contemporâneos Lobo Antunes e Saramago, constantemente se tem debruçado sobre o carácter ou a questão nacional (...) O cinema retomou esses pressupostos: a própria recusa do naturalismo por parte do Novo Cinema dos anos 60 veio mesmo potenciar o preenchimento do espaço/tempo cinematográficos por um imaginário ou uma ideologia em que a questão nacional tem fortíssima presença” (Monteiro, 2004, pp. 28–29).

Para Paulo Filipe Monteiro (2004, p. 29), no centro desta caracterização do *novo cinema português* está uma combinação entre o nacionalismo com um “essencialismo estético modernista”. Também nesse aspeto, o autor ressalta uma longa tradição no modernismo literário português (como por exemplo, com Fernando Pessoa ou Guerra Junqueiro) de exaltação nacional. Para além disso, o momento particular do nascimento do *novo cinema português* permitiria uma nova abordagem em contexto sociocultural bastante distinto; no entanto, há, na opinião de Monteiro, uma recusa histórica do neorrealismo em favor do cumprimento das premissas do cinema moderno¹⁸⁸ (que descrevemos no subcapítulo anterior). O investigador assinala, neste particular, que o cinema é uma arte muito dependente do Estado em termos financeiros. Por isso, nunca poderia eximir-se a uma preocupação com a questão da cultura nacional. No entanto – e quase paradoxalmente, tendo em conta a situação política ditatorial no nascimento e desenvolvimento do *novo cinema português* –, para Monteiro (2004, p. 39), os cineastas aproximaram-se de uma filiação no modernismo português, que “irá desembocar no ressurgimento de temas como Portugal e o sebastianismo”. Contudo, ao contrário do modernismo literário português, o *novo cinema português* não irá fazer uma exaltação dos valores nacionais¹⁸⁹.

Para estes autores, há algumas recorrências temáticas nos filmes portugueses entre os anos 60 e 80 que permitiram confirmar uma certa representação cultural e um certo

¹⁸⁸ Monteiro (2004, p. 39) afirma “o caminho escolhido por essa nova geração foi o de um combate ao neo-realismo e de um explícito regresso ao modernismo”. Não é de todo simples afirmar esta recusa – no sentido de que há alguns elementos que se podem aceitar como neorrealistas em alguns filmes (abordamos esta questão em subcapítulo anterior, sinalizando, sobretudo, as investigações de Michelle Salles e Leonor Areal, que confirmam uma certa importância do movimento neorrealista no início do *novo cinema português*), sobretudo de Paulo Rocha, ainda nos anos 60 – mas entende-se aqui a afirmação do investigador num contexto mais lato do cinema português destas três décadas (60-80).

¹⁸⁹ Por outro lado, assinala-se uma tradição da cultura portuguesa de combinação entre uma ideia de “genialidade do artista e a melancolia” (Monteiro, 2004, p. 40) que terá repercussões no *novo cinema*.

imaginário. Para Paulo Filipe Monteiro (2004, p. 40), na sua análise a diversos aspetos dos filmes¹⁹⁰, considera que eles assumem uma particular matriz melancólica e, sobretudo, decadente em que se pode “procurar [algumas] (...) circunstâncias do seu surgimento e algumas das suas principais figuras, como a depressão, a derrota, a morte, a ausência, a orfandade, a impotência, a nostalgia, a intertextualidade melancólica”. Esta melancolia é, no caso do cinema português, assumida através de um situacionismo e de uma negatividade, isto é, os filmes assumem uma posição acusatória sem ambiguidade, para além de se afastarem, tematicamente, de um presente contemporâneo¹⁹¹ nos filmes, como aliás já atrás notámos quando descrevemos a sua antinarratividade e desestruturação do realismo. Monteiro ressalta que a

“melancolia e a matriz decadentista podem ser o resultado de uma luta esgotante, como quer [Virginia] Woolf, ou um novo situacionismo, que optou pela negatividade e pela sua estabilização em categorias como o autor, a resistência, a negatividade. Nos primeiros modernistas (...) existe uma ambiguidade perante a nova época; mas, em muitos dos cineastas do Novo Cinema, não parece de todo existir qualquer espécie dessa ambiguidade em relação à modernidade, em que no entanto (eles e os espectadores) vivem: não mostram grande atracção por algum aspecto do seu tempo, que desvalorizam global e totalmente” (Monteiro, 2004, p. 41).

Também Tiago Baptista (2011a, pp. 4–5) reforça esta ideia de decadência enquanto perspectiva imaginária do país e assinala que esta postura dos cineastas revela uma ideia pré-concebida da identidade nacional, fundada num fundo comum e mítico que foi corrompido: “Na perspectiva decadentista, o «bom» país não desapareceu, mas degradou-se antes num processo contínuo que vem do passado até ao presente. (...) A causalidade decadentista é impensável sem uma relação de continuidade entre o passado e o presente, produzindo assim uma visão não apenas decadentista, mas também essencialista da identidade nacional”. Na opinião destes autores, a postura negativista dos filmes e dos cineastas portugueses relacionava-se, miticamente, com uma tradição fundada na Geração de 70. De certa forma, desta decadência – sobretudo perante os novos tempos pós-

¹⁹⁰ Para analisar nos filmes diferentes aspetos temáticos, Paulo Filipe Monteiro observa, sobretudo linhas de diálogo, comportamentos das personagens ou sequências narrativas. A sua preocupação não é tanto visual ou do específico cinematográfico, mas a componente dramática e temática, embora sinalize recorrências formais destes filmes relacionadas com a recusa do naturalismo.

¹⁹¹ Também Tiago Baptista (2011a, p. 4) afirma que estes filmes têm “uma relação problemática (...) com a sua contemporaneidade”.

ditadura, num tempo novo que se abria – implicavam uma leitura de perda de características essenciais da identidade nacional. Dessa forma, assumiam uma posição conservadora e invocavam uma ancestralidade perdida.

Esta dimensão temática dos filmes não pode ser afastada das características modernas da sua dimensão estilística (abordámos este assunto com detalhe no subcapítulo anterior). Paulo Filipe Monteiro demonstra que a melancolia também fica associada à falta de elementos dramáticos, isto é, “o inelutável pede apenas uma glosa melancólica – a sua justificação já está dada à partida por algo de injustificável, ou então figurado numa qualquer entidade abstracta (a época, o «sistema», a nação, a própria ideia não concretizada de decadência) e não requer a luta própria do drama, com os seus objectivos, obstáculos e decisões” (Monteiro, 2004, p. 43). É nesse contexto que Tiago Baptista (2011a, p. 6) identifica uma “melancolia da *mise-en-scène*”, isto é, “o agenciamento melancólico dos materiais fílmicos”. Para o demonstrar, o investigador analisa o filme *Um Adeus Português*, de João Botelho, em que essa estratégia cinematográfica pode ser sentida, por exemplo, pelo enclausuramento das personagens em espaços fechados, pelos movimentos de câmara ou pela banda sonora¹⁹². Também a análise do *flashback*¹⁹³, no mesmo filme, reforça esta melancolia da *mise-en-scène*, porque não permite “o fechamento do passado necessário ao luto”. Acaba-se, assim, por assumir um dispositivo cinematográfico que pretende “fazer presente a ausência”. Em suma, o “lamento melancólico de um passado perdido legítima, afinal, a situação vivida depois da (falsa) perda”. E é por isso que a *escola portuguesa* é marcada por “um afastamento da contemporaneidade em favor do passado ao mesmo tempo que [participa] e [usufrui] totalmente do seu presente.” (Baptista, T., 2011a, p. 9)

Associada à ideia de decadência surge, neste contexto, a figura da derrota, sobretudo através de uma espécie de lamento em relação ao tempo atual onde vivem as personagens ou então através da centralidade em personagens ou situações claramente marcadas pela derrota, pelo fracasso ou pela humilhação. É interessante verificar que esta ideia de derrota está associada também à existência de um sistema controlador e que

¹⁹² Neste contexto, para Tiago Baptista (2011a, pp. 6–7), a Lisboa do filme é “um espaço sem fuga marcado pela escuta do passado e pelo desalento em relação ao presente”.

¹⁹³ Veremos, mais à frente, como a análise deste *flashback* leva Carolin Overhoff Ferreira noutro sentido.

aprisiona o espírito dos indivíduos, cuja reação é de resignação¹⁹⁴ (cf. Lemièrre, 2006, p. 737; Monteiro, 2004, pp. 44-47). Assim, o sujeito perdido no seu tempo contemporâneo, quase exterior à vida social, apresenta-se conformado, culpando o país pela sua situação, como aliás, é notado por Tiago Baptista (2009, pp. 318-319): “[o]s filmes sobre indivíduos que se sentem deslocados em relação às suas famílias, empregos ou comunidades foram por isso frequentes durante os anos oitenta. Algumas figuras recorrentes como o exilado, o emigrante, ou o órfão, ventilavam os pontos de vista dos realizadores sobre as origens e a essência de uma psicologia nacional responsabilizada pela mediocridade do país”. Também neste contexto, Leonor Areal (2008, p. 403) assinala que todos “estes filmes são essencialmente claustrofóbicos – filmes sem saída”.

Ainda na perspetiva derrotista da análise de Portugal, devem considerar-se certos filmes em que o ponto de vista cultural sobre o imaginário português se refletiu através da abordagem da História de Portugal. Nesse aspeto, Paulo Filipe Monteiro (1995, pp. 986-987) analisa uma capacidade de refletir a própria ontologia da nação, isto é, “vemos que não apenas eles se desenrolam na História de Portugal, como são *sobre* a História de Portugal”; e, para além disso, “os nossos filmes sobre a História de Portugal escolhem quase sempre o período da origem, da fundação de Portugal”. Neste sentido, é interessante notar que, muitas vezes, é dado destaque a figuras ou personalidades históricas e literárias com percursos trágicos ou infortunados¹⁹⁵. Essa ligação histórica é resultado de uma mitificação do imaginário e, assim, surgem figuras que pertencem à galeria dos heróis trágicos, como D. Sebastião. Nesse aspeto, João Mário Grilo (2006, p. 107) assinala¹⁹⁶ um

¹⁹⁴ Monteiro (2004, p. 51) assinala ainda que no cinema português não existe sequer uma visão mais positiva como existiria noutras áreas artísticas como a literatura: “Não existe em todo o Novo Cinema português um autor que se desprenda desta tradição melancólica do «mal de vivre» (...): ninguém que ocupe no cinema português o lugar solar que, na poesia, Sophia de Mello Breyner, ou mesmo Eugénio de Andrade, quiseram e souberam inventar”. O investigador (2004, pp. 51-53) introduz apenas uma possibilidade de aproximação a essa “luz”: João César Monteiro.

¹⁹⁵ Jorge Leitão Ramos (2004, pp. 75-76) demonstra que o cinema português se relacionou com a sua história a partir de filmes com elementos biográficos onde é dado relevo a personalidades literárias com vidas desgraçadas: sobretudo “gigantes da palavra, no que se evidencia uma significativa tendência para valorizar mais os feitos das letras que os das armas. E invariavelmente figuras com destinos conturbados, como se ao cinema português interessasse menos a grandeza literária e mais os embates que os protagonistas tiveram com o seu tempo, com os poderes e com a sociedade, significativamente revelando uma certa imagem de Portugal como terra onde mais se aninha a mesquinhez e o despeito que os valores merecedores de tais artistas da palavra”.

¹⁹⁶ Esta discussão do autor surge no interior de um texto sobre o cinema de guerra no cinema português, pretexto para analisar um conjunto de filmes que debatem a questão nacional. Entre outros, destaca-se um conjunto de filmes a partir dos anos 80 – *Gestos & Fragmentos* (Alberto Seixas Santos), *Acto dos Feitos da Guiné* (Fernando Matos Silva), *Um Adeus Português* (João Botelho), *Non, ou a Vã Glória de Mandar* (Manoel de

“complexo de Alcácer” que “cavou bem fundo no imaginário português”. Isto é, no conjunto de protagonistas destes filmes – e apesar das suas diferenças – “esta é uma galeria impressionante de figuras que refazem continuamente o mesmo trajecto, de algum modo o trajecto permanentemente idealizado do «Encoberto»”, uma figura de “uma grande batalha perdida, onde um país inteiro soçobrou, mais o seu rei, as suas utopias e a sua independência” (Grilo, 2006, p. 108). Neste sentido, Grilo (2006, p. 108, sublinhado no original) aproxima-se da ideia de que o cinema português “serviu (...) como forma exemplar de *contar Portugal*”, ainda que o investigador esteja delimitado, na sua discussão, ao cinema de guerra. No entanto, noutra passagem, Grilo pergunta-se “quantas vezes foi esta história filmada em Portugal, em filmes que, aparentemente, à superfície do ecrã, nada têm que ver com a guerra mas onde ecoa a sua matriz trágica”, concluindo que “o cinema português formou grande parte da sua melhor história numa difícil, por vezes desconfortável, *cultura da objecção*”, aspeto que partilha – embora com carga valorativa contrária – ao espírito de negação proposto por Paulo Filipe Monteiro.

Aliás, essa culpabilização do país, demonstrada pela perspectiva derrotista e melancólica, retoma-se através de um luto, da ausência¹⁹⁷ e da presença da morte como alguns dos temas mais importantes. É por isso que Augusto M. Seabra (1989, p. 8) identifica tanto nos filmes do *novo cinema* dos anos 60 como naqueles que se fazem nos anos 80, um cinema de “luto de uma família perdida, talvez até mesmo a perda do país”. De facto, como nota Paulo Filipe Monteiro (2004, p. 54), identifica-se uma “necrofilia presente com inusitada frequência em muitos dos nossos filmes”, explorando a morte¹⁹⁸ e o respetivo luto. A esta perspectiva temática, Seabra (1989, p. 8) também acrescenta que a presença da morte é, não apenas um fenómeno narrativo, mas presente nas próprias construções visuais, quase como se fosse um ritual: “depois de 1963, não existe

Oliveira) – mas também são incluídos filmes posteriores aos anos 90 e até filmes conotados com o regime ditatorial.

¹⁹⁷ A ausência é uma característica que deriva também das estruturas narrativa (ver o subcapítulo anterior dedicado à questão estilística). A este respeito, João Bénard da Costa (1991, p. 160) faz referência às expressões “retratos de ausência” e “imagens solipsistas”, que são tema importante da narrativa nos filmes portugueses. Para além disso, Paulo Filipe Monteiro fala também de uma específica ausência do pai, algo que é desenvolvido por Leonor Areal (2008, p. 322; cf. 471) quando assinala, por exemplo, que alguns filmes depois do 25 de abril optam por uma crítica feroz da figura do “pai”, que é “alvo de sucessivas críticas e mortes (...). Este pai é sempre símbolo da repressão, e é portanto símbolo do regime deposto, ou até da pátria; (...) [o] pai tirano [é] agredido, humilhado e por vezes morto; aquele que fora sagrado e intocável é destronado. O tabu acaba com violência, pela destruição do *totem*”.

¹⁹⁸ Monteiro acrescenta que esta perspectiva de decadência e da morte é, neste cinema, associada também a uma morte do próprio cinema.

praticamente nenhum filme português importante que não aborde os temas da morte ou de uma lenta agonia. Mais do que uma representação pontual, a morte é, em numerosos filmes, o mesmo material, o objeto da *mise-en-scène* e de um ritual". Quase que sumariando estas ideias, Eduardo Lourenço (cit. in Lemièrre, 2013, p. 63) faz uma ligação entre o tema da morte e uma característica reflexiva da cultura portuguesa:

"É incrível até que ponto os nossos cineastas fazem um cinema enraizado na temática da morte, do luto, da lembrança, da memória. Somos um povo que não tem, digamos, tradição filosófica, mas cujos realizadores e poetas são organicamente muito filosóficos, muito atentos ao tempo. Sofro para ver uma imagem de um povo oficialmente feliz. Não somos (para parafrasear uma declaração famosa) um povo orgulhosamente feliz".

Também ainda no âmbito das reações decadentistas, Paulo Filipe Monteiro (2004, p. 57) identifica um regresso à origem como solução "perante a generalizada sensação de vazio e decadência". Esta reação primitiva é procurada na infância ou num regresso ancestral às tradições rurais: (1) "são inúmeros os filmes que procuram um paraíso perdido nos territórios da infância ou da adolescência" em que "o facto de ainda não ser adulto pode ser um alibi para a falta de confronto com os interesses, finalidades e responsabilidade do real, permitindo um lirismo sem obstáculos"; (2) "são também muitos os filmes que abandonam o interesse pela atualidade a favor de um tempo arcaico que ainda seria possível ao cinema registar e preservar em lugares isolados, longe da decadência – quase sempre Trás-os-Montes, não enquanto realidade presente e necessariamente em mutação, mas enquanto último reduto do que em todos os outros lugares se perdeu" (Monteiro, 2004, p. 58).

Para Monteiro, portanto, estas figuras recorrentes, e a abordagem cinematográfica dos cineastas do cinema moderno português, conduziram, finalmente, à temática de Portugal relacionada com a origem e com a decadência. No argumento do investigador, esta "geofilosofia dolorosa" é uma "figura [que] remete ao mesmo tempo para a ideia e sentimento de decadência e para uma matriz original da identidade, cujo declínio, evidentemente, muito aumenta essa dor" (Monteiro, 2004, p. 59). Acrescenta também que o luto que se encontra nestes cineastas, não é um luto redentor que olha o futuro, mas antes, como a "intenção é perder-se (nuns de forma mais trágica, noutros mais romântica,

noutros mais *dandy*), se fica no luto” (Monteiro, 2004, p. 59)¹⁹⁹. Enfim, para Paulo Filipe Monteiro (2004, p. 65), há uma corrente nestes filmes que descreve uma preocupação central nas derrotas históricas de Portugal e nas suas perdas, criando, assim, um imaginário limitado. É talvez importante seguir o resumo do investigador em relação a esta questão de Portugal como figura decisiva deste cinema:

“Em suma, durante as duas primeiras décadas (60 e 70), o Novo Cinema associou a sua busca de identidade à questão da identidade nacional, a qual, neste sentido, evitou que achasse a identidade noutras ideias, imagens ou sentimentos. Desembocou, assim, numa explícita reflexão sobre Portugal, mais do que como questão, como mito, como vago remorso e como acusação, na convicção de que o grande vazio que sentia tinha sobretudo a ver com Portugal, que parecia considerar ter sido raptado um dia, e de cujo cativeiro ele teria a chave – ou, por não ter a chave, nem antes nem depois da revolução, sentiria um redobrado sentimento de vazio e ansiedade. Se parte da literatura portuguesa também o fez (leia-se Pascoaes...), no cinema essa tematização de Portugal como ideia abstracta não foi pontual, mas generalizada e avassaladora. Creio que essa opção reduz o imaginário, não só do nosso cinema como, em geral, da cultura portuguesa contemporânea, porque não ajuda quem procura a encontrar outras figuras – e pode até, pelo contrário, sabotar essa procura, ao oferecer de mão já muito beijada as fáceis muletas do decadentismo” (Monteiro, 2004, pp. 67–68).

Paulo Filme Monteiro assinala, portanto, a relação profunda que o cinema português partilhou com uma tradição cultural portuguesa. Neste sentido, no centro desta argumentação, como assinala Leonor Areal, olhando para os filmes da *escola portuguesa*, pretende-se procurar uma razão para o passado recente (o período ditatorial), mas ele é explicado com recurso a mitos culturais muito anteriores, isto é,

a “necessidade de reavaliar a história e procurar raízes nacionais arcaicas que se libertassem das conotações nacionalistas do regime antigo produz uma consciência histórica paradoxal, na medida em que retorna aos mesmos mitos fundadores – a expansão, o sebastianismo – e vai encontrar neles uma explicação anterior para o regime político que amordaçara e moldara o país durante quase cinquenta anos” (Areal, 2008, p. 123).

¹⁹⁹ Neste caso específico, Monteiro dá alguns exemplos (olhando a forma como Portugal surge nos diálogos das personagens ou como é retratado no seu presente), em filmes de José Álvaro Morais (*O Bobo*), Fernando Lopes (*Belarmino*), João Botelho (*Um Adeus Português*), Manoel de Oliveira (com *Non, ou a Vã Glória de Mandar*), ou autores como Artur Semedo, José Fonseca e Costa ou António-Pedro Vasconcelos. Monteiro (2004, p. 66) assinala também que, mesmo nos filmes, nos anos 80, que se aproximaram do modelo comercial, filiado em modelos internacionais, sempre se retoma a crítica à nação.

A mesma questão é referida por João Mário Grilo (2006, p. 90), quando admite que, alguns “cineastas – no documentário e na ficção – partem, assim, à descoberta desse país remoto e esquecido, da sua identidade e dos seus mitos, operando um exorcismo formal, que teve consequências decisivas para o futuro do cinema português”.

A revisão precedente, que temos vindo a ensaiar neste subcapítulo, propõe, então, a existência de um corpus teórico que desenvolveu a perspetiva de uma tendência obsessiva no cinema português entre os anos 60 e 80. Para estes autores – entre os quais João Mário Grilo, Augusto M. Seabra, Tiago Baptista e, sobretudo, Paulo Filipe Monteiro – as condições políticas e sociais – durante os diferentes tempos desta cronologia – constrangeram os cineastas a desenvolver narrativas e métodos estilísticos que conduziram a filmes fatalistas, cercados de morte, de luto e dos seus rituais. Num passo maior, estes aspetos temáticos conduziram a uma evidente melancolia com fortes sinais de decadência, uma postura autoral que faz uma ligação cultural profunda ao imaginário português que diversas vezes foi repetido desde o século XIX. Nesse sufoco português, o desencanto não abre perspetivas e cerca-se de uma via cultural tautológica: a condição nacional pressupõe uma condição em perda, face a um tempo fulgurante que se encontra no passado. Neste sentido, esta visão dos cineastas, segundo alguns destes autores, está também ela impregnada de uma visão essencialista da identidade nacional.

Este contexto temporal, do nosso ponto de vista, tem alguns problemas epistemológicos. Por um lado, a historiografia do cinema português louvou esta leitura, valorando-a em sentido positivo e dando-lhe uma marca distintiva (aliás, algumas destas leituras são feitas do exterior, reafirmando um certo exotismo); para além disso, esta visão foi consubstanciada pelos próprios cineastas, cujo discurso recorrente suportou-se na mesma representação sobre a identidade nacional. Por outro, mesmo os que fizeram uma leitura negativa desta relação com a nação – de que o exemplo máximo é Paulo Filipe Monteiro – parece que reverteram o discurso para o colocar na outra face da mesma moeda. Daí que, se em alguns filmes e cineastas existem ligações com certos símbolos culturais que de facto nos direcionam para uma certa decadência, parece ser abusivo tirar dessas constatações uma norma tão abrangente e avassaladora. Para Paulo Filipe Monteiro, essa foi, de facto, uma recorrência obsessiva em todas as dimensões do cinema português,

embora seja também possível – e necessário – perceber de que forma estes cineastas dialogaram com outras tradições culturais não-nacionais.

Outra leitura perante estes filmes foi realizada através das investigações de Carolin Overhoff Ferreira (2012a, 2013), cujas análises recentes procuram reavaliar certos períodos. Num primeiro momento, a investigadora cerca-se sobre o *novo cinema português*, genericamente envolvendo filmes entre o início dos anos 60 e o final dos anos 70²⁰⁰. Ferreira (2013, p. 35) propõe olhar para os filmes a partir de um novo paradigma – apesar de manter algumas considerações genéricas, próximas dos autores que já citámos, como o surgimento do *novo cinema* em contraste com um cinema anterior, o trabalho sobre premissas do cinema moderno, ou reflexão sobre a condição nacional²⁰¹. Sugere que os filmes apostavam em histórias fora de padrões de género e mostravam uma desorientação óbvia dos protagonistas, através de um confronto surdo com uma sociedade que não entendiam: “Esses jovens [protagonistas] encontram-se perante uma sociedade que percebem como fechada ou labiríntica, que os trata muitas vezes ou com desprezo ou com autoritarismo, e cujos valores e bens lhes parecem inacessíveis, estranhos ou ininteligíveis” (Ferreira, C. O., 2013, p. 35). No entanto, a autora (2013, pp. 29–30) propõe reavaliar a atitude dos cineastas, considerando que a sua postura intelectual revelava uma vontade de superar a sua realidade quotidiana, aproximando-os de um “princípio da esperança”²⁰², isto é, de algum modo, estes filmes, apesar das suas narrativas de cerco e de morte, possuem uma ambiguidade que é apresentada de diferentes formas, quer seja por finais abertos ou por saídas dos protagonistas em busca de um espaço diferente. Para além disso, e de uma forma mais radical, alguns destes filmes trabalham esta esperança através dos seus recursos estilísticos, isto é, a sua *mise-en-scène* ou montagem vertical subverte a análise linear da realidade, rompendo o consenso vigente.

O caso paradigmático deste dissenso estético é *Uma Abelha na Chuva*, de Fernando Lopes, realizado ainda durante o regime ditatorial, e a partir de uma obra literária. Nesse

²⁰⁰ A janela temporal é balizada entre os primeiros filmes do movimento, a partir de 1962, e os últimos filmes desenvolvidos no âmbito do Centro Português de Cinema, em 1978 (Ferreira, C. O., 2013, p. 34). Toma, como ponto de partida, o filme *Acto da Primavera* de Oliveira, que, no entanto, apresenta continuidades com o cinema anterior, associado às vanguardas.

²⁰¹ Diz Carolin Overhoff Ferreira (2013, p. 26), que como “os cinemas de outras nações, (...) o cinema português participou do desejo de refletir sobre o imaginário nacional, e de renová-lo, por meio de um cinema entendido como sendo moderno”.

²⁰² Ferreira (2013, p. 29) introduz o conceito a partir das reflexões de Ernest Bloch, que sugere uma aprendizagem da esperança depois dos desastres totalitários e da Segunda Guerra Mundial.

filme, a investigadora²⁰³ assinala o carácter autónomo da obra em relação ao livro (através de recursos narrativos e cinematográficos), explorando, através de uma montagem intrincada (repetição de planos, imagens estáticas, exploração des-síncrona de som e imagem), uma estrutura circular na narrativa base do filme. Num certo sentido, é reforçado o *status quo* social e do poder conservador e tradicional, ao mesmo tempo que a circularidade impõe uma não-inscrição, no sentido proposto por José Gil, no desejo das personagens: “A montagem dos planos, juntamente com a montagem vertical do som, chama à atenção de que estamos a ver uma perpetuação da identidade hegemónica e o início de mais um drama de não-inscrição como resultado da opressão do desejo”. Ao analisar a forma como o filme termina – através de *freeze frame* das duas personagens principais (e representantes da burguesia local) – Ferreira sugere que o realizador realiza um “ato de inscrição” que sugere uma possibilidade de revolta, mesmo que estética, pela utilização de um “estilo anti-ilusionista”, que desmascara os mecanismos de opressão (Ferreira, C. O., 2012b, pp. 45–46).

Assim, é possível perceber que os recursos estilísticos chamam a atenção para os mecanismos de opressão e são reveladores de uma crítica ao regime: “Há, portanto, uma ambiguidade entre conteúdo e forma: a narrativa demonstra a erradicação de qualquer «princípio da esperança», enquanto a estética encontra meios – os planos e a montagem – para formular o seu dissenso sobre a hegemonia que representa a desesperança. Estamos próximos da fórmula de *Os verdes anos*” (Ferreira, C. O., 2013, p. 58). É por isso mesmo que a investigadora (2013, pp. 59–62) propõe uma reformulação da visão genérica proposta pela historiografia tradicional, implicando uma proposta política nestes filmes do *novo cinema português*, sobretudo pela sua dimensão estética, mas também pela capacidade transgressora das personagens, mesmo que elas depois possam submergir ao contexto social ditatorial.

Também no cinema dos anos 80 e 90, Carolin Overhoff Ferreira propõe uma reavaliação, olhando os filmes a partir de um ponto de superação do passado. Essa análise é feita numa perspetiva dos estudos pós-coloniais, a partir do ponto de vista de dois filmes icónicos do cinema português dos anos 80: *Um Adeus Português*, de João Botelho e *Non, ou a Vã Glória de Mandar*, de Manoel de Oliveira. Ambos são filmes particularmente incisivos

²⁰³ Para além do texto que estamos a seguir, Carolin Overhoff Ferreira analisou o filme em maior detalhe noutro texto anterior (Ferreira, C. O., 2012b), juntamente com *O Delfim*, do mesmo Lopes e a forma como eles dialogam diacronicamente com obras canónicas da literatura portuguesa.

na forma de abordar o passado histórico português e a leitura das suas abordagens permite recolher um particular momento histórico, a que já nos referimos: o fim da visão imperial e uma nova posição no contexto europeu. Antes de mais, é importante notar, como faz Ferreira, que poucos filmes portugueses se dedicaram a trabalhar sobre a guerra colonial, um momento particularmente traumático do passado recente português²⁰⁴. Para a investigadora, e ao contrário dos estudos citados anteriormente, os dois filmes analisados representam tentativas de encarar o passado e, dessa forma, ultrapassar o trauma. Ambos têm a particularidade de lidar entre o passado e o presente através da utilização de *flashbacks*. No caso de *Non*, Oliveira embarca numa aventura histórica que tem por missão por em causa a História oficial de Portugal e os mitos onde se funda a sua consciência identitária, através da reencenação de cinco episódios históricos que questionam o passado português heroico (Ferreira, C. O., 2012c, pp. 62–64); e, sobretudo, a sua identidade colonial baseada na utopia do Quinto Império e no sebastianismo²⁰⁵. No caso de *Um Adeus Português*, Carolin Overhoff Ferreira chega a conclusões próximas de *Non*. Na opinião da investigadora (Ferreira, C. O., 2012c, pp. 69–71), o filme convoca uma memória coletiva – a guerra colonial – de forma a romper a apatia generalizada e o silêncio que rodeiam esse momento traumático. Ao mostrar um momento contemporâneo (meados da década de 80), o filme apresenta um conjunto de personagens que não conseguem confortar-se pela perda de alguém (o soldado morto) e são incapazes de viver uma vida normal, embora essa incapacidade seja diversa nas diferentes personagens. No final, quase todas conseguem ultrapassar a morte desse passado e encarar um novo futuro. Os dois filmes olham para a guerra colonial como um assunto nacional, escapando a uma leitura contextual e omitindo a presença africana. Por isso, parece “que o Outro continua a ser um problema na identidade de um Portugal pós-colonial” (Ferreira, C. O., 2012c, p. 74). Assim, em conclusão, a investigadora observa uma contradição nestes filmes: por um lado, “interrogam memórias hegemónicas e suposições sobre a guerra colonial portuguesa”,

²⁰⁴ João Mário Grilo (2006, pp. 50–108) também aborda esta questão da guerra colonial no artigo mais vasto sobre cinema de guerra português a que já nos reportamos (*Gestos & Fragmentos: Cronologia crítica do «cinema de guerra» português*). Paulo Filipe Monteiro (2008) também discute África no cinema português no texto *Whispers, Bullets and Absent Presences: Africa in Portuguese Cinema*.

²⁰⁵ Essa visão do realizador é reforçada pela última cena do filme, quando um militar português na guerra colonial, prestes a morrer, sonha com a figura histórica de D. Sebastião, cuja encenação não reflete o seu regresso heroico tal como é apresentado na sua mitologia. A morte do militar, no dia 25 de abril de 1974 coloca, assim, toda a mitologia cultural em causa: “Por isso, a cena não apenas questiona o mito do Quinto Império, como usa a morte do Tenente como o fim simbólico do esforço da expansão e das suas fantasias de impérios” (Ferreira, C. O., 2012c, p. 66).

mas, por outro, como primeiros filmes sobre o assunto, “não se libertam completamente de um discurso colonialista/imperialista”. Nesse sentido, tendo em conta as ambiguidades com a presença do Outro, os filmes falham uma “descolonização da mente” (Ferreira, C. O., 2012d, p. 107).

Para além destes estudos, num gesto mais ousado e num quadro temporal amplo, Carolin Overhoff Ferreira introduz no cinema português o conceito de filme indisciplinar²⁰⁶. Para a investigadora, num estudo em que inclui alguns filmes portugueses entre os anos 60 e 70 (para além de *Douro, Faina Fluvial*, de Manoel de Oliveira, 1931), há uma tendência do cinema moderno português para produzir obras que contestam esteticamente realidades estabelecidas, sobretudo através da quebra de fronteiras estilísticas; na verdade,

“o que diferencia [estes filmes] é o seu afastamento do pensamento disciplinar: eles não definem fronteiras, mas pensam entre os saberes da história, da religião, da sociologia e da medicina. Nos filmes, não há conceitos definidos, nem fatos duros. Eles oferecem sobretudo experiências; experiências que incluem o diretor e o espectador. No caso do primeiro, isso ocorre porque ele procura uma abordagem que contempla a heterogeneidade do mundo, e, no caso do segundo, porque pode acompanhar de forma cognitiva e sensível o espaço entre as oposições binárias através das quais as ciências costumam construir as suas ficções” (Ferreira, C. O., 2013, pp. 99–100).

A análise através da indisciplinaridade provoca também uma crítica ao modelo decadentista previamente proposto, porque afirma, de facto, um pensamento radicalmente novo sob as estruturas precedentes. Procura ir mais longe do que as questões colocadas na mesa pelo cinema moderno – aquela que apelidamos de tradição reflexiva que põe em causa a invisibilidade do cinema e convocando também uma análise sobre o aparato cinematográfico, bem como a questão da subjetividade do cinema de autor. No entanto, para além disso, o filme indisciplinar permite fazer sobressair a dimensão realista (porém,

²⁰⁶ O filme indisciplinar (Ferreira, C. O., 2013, pp. 71–77) procura ultrapassar a ideia do filme-ensaio, isto é, um filme que *pensa*. O filme indisciplinar é aquele que tenta abolir fronteiras, examinando as construções internas do cinema. Baseia-se num conceito de Jacques Rancière, explorado ainda através do “regime estético”, caracterizado por heterogeneidade e um desdobramento de significações. As obras de arte deste regime visam produzir dissenso, isto é, uma divergência do consenso estabelecido. Finalmente, estas obras permitem um trabalho de ativação cognitiva e sensível do espectador. Assim, em resumo, ao associar “o filme indisciplinar ao regime estético, torna-se possível mudar a perspectiva sobre o cinema em geral e sobre o ensaio fílmico em específico, porque o conceito realça: 1) a finalidade de revelar a construção de ficções através da heterogeneidade (de temporalidades, do alto e do baixo, do popular e do erudito, da razão dos fatos e da razão das ficções); 2) a sua dimensão política através da produção de dissenso estético; e 3) a recepção ao mesmo tempo cognitiva e sensível, ativa e passiva” (Ferreira, C. O., 2013, pp. 76–77).

num sentido heterogêneo) e política do “regime estético”, propondo, ao contrário das teses decadentistas que expusemos, uma proposta de dissenso e de crítica ao *status quo*.

A ambiguidade entre continuidades e ruturas que o filme indisciplinar realça, encontra-se também no cinema que surge depois dos anos 90 e que altera alguns dos pressupostos que descrevemos. Por um lado, assinalámos já alterações profundas ao panorama audiovisual e o surgimento de novas gerações de cineastas nas últimas duas décadas. A capacidade de produção constante, a diversidade e o aumento dos financiamentos permitiram já constituir um *corpus* cinematográfico de grande interesse internacional, ultrapassando muitas das ideias feitas sobre a singularidade portuguesa dos anos 80. Cineastas como Pedro Costa, Teresa Villaverde, Joaquim Sapinho, João Pedro Rodrigues ou Miguel Gomes²⁰⁷, bem como João Canijo – objeto de estudo desta dissertação – apareceram no panorama português com um novo fôlego do cinema de autor. Mas também o cinema português destas últimas duas décadas permitiu a construção de carreiras de cineastas que apostam num cinema marcadamente mais comercial, como Joaquim Leitão, Leonel Vieira ou António-Pedro Vasconcelos. Olhando este corpo mais abrangente de autores, podemos sinalizar algumas das suas tendências narrativas e estilísticas principais, relacionando-as com a caracterização do país e da identidade nacional, tentando assinalar as diferenças com a geração anterior. Mais uma vez, a emergência de novos fenómenos sociais implicou alterações ao paradigma social português e essas mudanças estiveram refletidas nos filmes. No entanto, e para além disso, uma nova geração de cineastas surgiu em tensão com os paradigmas dominantes do cânone do cinema português.

Ainda assim, desde o início dos anos 90, vários dos cineastas que foram consagrados no cânone do *novo cinema português* mantêm as suas carreiras e vão realizando filmes, mesmo que com largos hiatos entre eles. A sua preocupação com a nação e a identidade nacional mantém-se intacta, na opinião Jacques Lemièrre (2013, pp. 61–62), ainda que esses cineastas²⁰⁸ façam algumas “inflexões formais” e os filmes sejam menos marcados “por referências explicitamente históricas e memoriais”, embora o investigador assinale que Botelho, Oliveira e Morais ainda fazem filmes onde “a abordagem à questão do

²⁰⁷ A que podemos acrescentar um conjunto de autores também com algum destaque nos últimos anos: Catarina Mourão, Susana de Sousa Dias, Sérgio Tréfaut, João Nicolau, Sandro Aguilar ou João Salaviza.

²⁰⁸ São citados os casos de Manoel de Oliveira, João Botelho, Paulo Rocha, Jorge Silva Melo, José Álvaro Morais ou Alberto Seixas Santos.

país continua a ser frontal” (Lemière, 2013, p. 61). Carolin Overhoff Ferreira também se dedica a analisar a obra recente de Manoel de Oliveira e a forma como este realizador implicou uma leitura do passado português no seu discurso identitário contemporâneo, num particular momento histórico – a transição para um Portugal integrado na União Europeia. Analisando seis filmes²⁰⁹ dedicados à História de Portugal, os «descobrimientos» e o mito de D. Sebastião, entre 1985 e 2007, Ferreira chega à conclusão que estes filmes reafirmam a tradição identitária da excecionalidade portuguesa, remitificando a identidade nacional através de uma ligação com um humanismo cristão: “Na procura de uma desmitificação, o realizador acaba por remitificar a identidade portuguesa, porque as descobertas dos caminhos marítimos não podem ser outra coisa que não de origem divina. Como «realizador de Cristo», Oliveira não encontra outra solução que reafirmar, na tradição de Luís de Camões ou António Vieira, se não o esplendor de Portugal, pelo menos a sua excecionalidade” (Ferreira, C. O., 2012d, p. 107). Assim, estes filmes demonstram uma certa tendência constante no cinema de Manoel de Oliveira: uma contradição na sua abordagem histórica que implica uma certa mitificação da identidade nacional. Isso pressupõe que, por exemplo, se por um lado, há uma “desaprovação da ideologia [sebastianista]”, por outro, isso torna-se “uma oportunidade para idealizar as descobertas como contribuição cultural para a história da humanidade, separando-as de qualquer envolvimento com o colonialismo”. Nesse sentido, as suas “embarcações no imaginário nacional oferecem descobertas paradoxais: não apenas o paradoxo da existência humana, mas também uma missão e diferença do povo português, não só paradoxal, mas também inquestionável” (Ferreira, C. O., 2012d, p. 107). Paradoxo que também é observado nas coproduções luso-brasileiras e luso-africanas (cf. Ferreira, C. O., 2012e, pp. 143–173).

Em relação aos novos cineastas, há alguns autores que propõem uma continuidade com o pensamento de Portugal e uma imagem fatalista. Jacques Lemière assinala que esses novos cineastas²¹⁰ fazem um cinema que “ainda não abdicou da questão da arte” e que “continua (...) a trabalhar sobre a questão de Portugal, e, neste sentido, não abdica de pensar a situação do país” (Lemière, 2013, p. 63). Também para Maria do Rosário Lupi

²⁰⁹ No artigo *The discovery of paradox: the European expansion in six films by Manoel de Oliveira* (Ferreira, C. O., 2012d, pp. 77–107). Os filmes analisados são: *O Sapato de Cetim* (1985), *Non ou a Vã Glória de Mandar* (1990), *Palavra e Utopia* (2000), *Um Filme Falado* (2003), *O Quinto Império – Ontem como Hoje* (2004) e *Cristóvão Colombo – O Enigma* (2007).

²¹⁰ Jacques Lemière considera mesmo que existe uma filiação profunda do atual cinema contemporâneo na tradição do cinema português.

Bello, tanto o cinema de arte como o cinema comercial mantiveram, pelo menos desde o cinema dos anos 60, uma postura de cerrada autocrítica pelo país. Nesse sentido, a autora (2010, pp. 25–26) afirma: “Dos anos 90 até ao presente a produção cinematográfica portuguesa tem exibido uma maior diversificação temática e estilística”, mas é “possível identificar a constância dessa tendência auto-reflexiva, que faz do nosso cinema um permanente e exigente lugar de análise social, histórico-política e cultural (independentemente da sua qualidade técnica e estética e de alguns casos de maior popularidade)” e “todos eles procurando figurar um «Portugal» sofrido e sofrível, em luta com os seus fantasmas históricos, sociais e políticos”²¹¹. Mesmo indicando novas abordagens técnicas, estéticas e até uma procura de novos públicos, a autora (2010, p. 26) assinala um “ímpeto auto-crítico, favorecido pelo «fado» da muito lusa natureza melancólica e melodramática, bem como por um fenómeno de gosto «negro» que tem vindo a ganhar contornos de «moda», veio a dar origem a um número muito significativo de filmes chamados «realistas», onde predomina a cultura (sub)urbana e marginal, feita de depressão e tragédia”²¹²; curiosamente, a autora identifica um pendor mais violento nestes filmes (excetuando os da geração de 60), já que adotam “registo tão «forte» e violento, de sombras tão densas e cruas, que, paradoxalmente, chegam por vezes a resvalar para uma mal encoberta auto-complacência – como se a única maneira de falar de «nós» tivesse de ser, para ser «inteligentemente» aceite, a de uma amargura vestida de radicalidade”, para além de notar uma fuga ao universo narrativo e um reforço do esteticismo. Neste sentido, Lupi Bello (2010, pp. 28–30) associa as transformações sociais e culturais em Portugal a uma visão de uma sociedade em “questionamento angustiado e desencantado”, que a autora caracteriza numa “espécie de inevitável implosão cultural”²¹³.

²¹¹ Como exemplo, Lupi Bello (2010, p. 26) refere os seguintes filmes: “*A idade maior*, de Teresa Villaverde, *Malvadez*, de Luís Alvarães, *Eternidade*, de Quirino Simões, *Ao Sul*, de Fernando Matos Silva, *Até amanhã*, *Mário*, de Solveig Nordlund, *A sombra dos abutres*, de Leonel Vieira, *O Testamento do Sr. Napumoceno*, de Francisco Manso, entre muitos outros”.

²¹² Nesta tendência, Lupi Bello indica os seguintes filmes: “*Filha da Mãe e Sapatos Pretos*, de João Canijo, *Ao fim da noite*, de Joaquim Leitão, *Vertigem*, de Leandro Ferreira, *O Rio do Ouro*, de Paulo Rocha, *O Sangue*, *Casa de Lava e Ossos*, de Pedro Costa, *Três Irmãos* e *Os Mutantes*, de Teresa Villaverde, *Zona J*, de Leonel Vieira, *Noites*, de Cláudia Tomaz”.

²¹³ No entanto, a autora (2010, p. 31) vê novos sinais de uma mudança, através de uma universalidade dos temas e das personagens (que aliás, assinala também na obra de Manoel de Oliveira) para com um filme específico de Miguel Gomes: *Aquele Querido Mês de Agosto*, “que comete a proeza de, sem quaisquer laivos de auto-complacência e no registo de um humor, uma doçura e uma estima pelo humano absolutamente raros, elevar à estatura de figuras de tragédia grega as personagens «banais» daquela que seria a comédia humana mais «portuguesmente» corriqueira, se o seu talento não tivesse olhado para o que é seu (e nosso) com um

Por outro lado, vários autores sugerem mudanças importantes. Como assinala Paulo Filipe Monteiro (2006, p. 125), houve uma profunda modificação de imaginário, sobretudo através de uma preocupação com o presente, contrapondo com aquilo que o autor encontrou nos cineastas do *novo cinema português* e que já foi referido. Neste contexto, o autor observa, frisando também a obra de João Canijo:

“A resposta dos mais jovens cineastas entusiasma: quer a mais recente geração de documentaristas, que tem uma forte vontade de confrontação com o real; quer, na ficção, os melhores cineastas que herdaram e mantiveram as melhores conquistas da escola portuguesa, mas transformando-a, sem que isso signifique um retorno ao naturalismo: em João Canijo, Pedro Costa e Teresa Villaverde, o país é finalmente uma presença em vez de ausência, e as preocupações nacionais são muito menos significativas do que as realidades concretas – também transnacionais em verdade, como as populações emigrantes e imigrantes, que os três decidiram abordar” (Monteiro, 2006, p. 125).

Assim, Paulo Filipe Monteiro conclui que as novas abordagens temáticas pressupõem uma abertura dos cineastas da nova geração a um quotidiano que estivera ausente no cinema moderno português, ainda que se notem algumas continuidades estilísticas.

Esta nova preocupação com assuntos do quotidiano em contraste com a tradição anterior está também presente em outros discursos, como no caso de um dos críticos de cinema mais influentes da imprensa portuguesa, Vasco Câmara, em texto de 2003, no *Cahiers du Cinéma*. O jornalista sugeria que os novos cineastas, estreados a partir dos anos 90, pareciam menos desesperados e até mais solitários. Nesse sentido, como acentua o autor, “tendo em conta que se tornou mais fácil fazer um filme em Portugal (demorava cerca de quatro anos), eles [a nova geração] não se sentem obrigados a colocar as suas vidas neles – por isso, os filmes não representam declarações sobre a identidade do país” (Câmara, 2003, p. 86). Na mesma linha, Tiago Baptista corrobora a ideia de que o cinema português dos cineastas dos anos 90 se interessou pelo seu próprio tempo, incluindo também João Canijo na sua análise:

olhar “desideologizado” e, por isso, límpido, verdadeiramente realista e capaz de amar com ânimo largo aquilo que parece pequeno e digno de pena ou troca”.

“A meio dos anos noventa, alguns novos realizadores vão concentrar-se na contemporaneidade portuguesa e inundar o cinema português de presente e de realidade. Poucos filmes, antes destes, pareciam tão ancorados no seu próprio tempo. E poucos, também, tinham demonstrado tamanha indiferença às reflexões sobre a «portugalidade». Poucos, em suma, tinham mergulhado tão profundamente no país e, ao mesmo tempo, se tinham distanciado tanto dele. Esta contradição aparente explica-se pelo interesse destes cineastas – Teresa Villaverde, João Canijo, João Pedro Rodrigues, Sérgio Tréfaut ou Pedro Costa, para referir apenas os mais novos e os mais diferentes entre si – por assuntos, pessoas e lugares até ali praticamente inexplorados” (Baptista, T., 2009, p. 320).

Em conclusão, para Baptista (2009, p. 320), o que “estes filmes conseguiram, pela primeira vez, foi reagir muito imediatamente ao que era, ou parecia, próprio do seu tempo, ao que estava a acontecer diante dos olhos dos realizadores, e não ao que era, ou parecia, específico da sua cultura nacional”. De certa forma, esta nova abordagem para com a realidade supunha também um rompimento com a tradição do cinema português. Para Vasco Câmara, estes autores surgiam livres porque não se encobriam na sombra da figura paternal de Manoel de Oliveira²¹⁴, como tinha acontecido com a geração anterior. Para Câmara (1994, p. 15) – que tinha entrevistado vários destes cineastas –, as referências da novíssima geração²¹⁵ eram totalmente diversas, vendo-se numa “escala maior” e recusando a “expressão «cinema português»”. No entanto, ao contrário de Lemièrre, Câmara (1994, p. 16) notava a existência de um *cinema acossado*²¹⁶ (como no caso explícito de João Botelho), na transição para um novo tempo, inundada pela ideia do “audiovisual”, que constantemente interpelava o cinema de autor sobre a sua incapacidade de atrair público e manter-se na sombra de uma “subsidiodependência”. Também Augusto M. Seabra (1999, p. 12) notava uma mudança de paradigma, olhando especificamente para uma geração que nasce no final da década de 90, em que predominava “um cosmopolitismo com evidentes sinais de um novo paradigma cinéfilo”. Esta nova geração propôs uma abertura de um novo discurso cinematográfico, que Augusto M. Seabra (1999, p. 12) caracterizou através de

²¹⁴ O artigo (Câmara, 2003) tinha o título sintomático de *Fatherless but Free* (“Sem pai, mas livres”) e punha também em causa a forma como a receção internacional do cinema português tinha sido afetada pelo paradigma Oliveira, dificultando o acolhimento de outros autores que escapavam a esse cânone.

²¹⁵ Curiosamente, na opinião do crítico, esta nova geração também acabara por influenciar a geração anterior, como no caso de Jorge Silva Melo.

²¹⁶ A ideia de um cinema acossado tem aqui um duplo significado: por um lado, uma guerra entre um cinema de autor e a ideia de uma indústria audiovisual, que impõe uma visão comercial; por outro, uma ideia de singularidade do cinema português posta em causa pelos novos cineastas dos anos 90.

uma recusa de uma “diferença portuguesa”, já que “não os anima nenhum particular espírito de missão em reproduzir uma qualquer imagem dominante do cinema português”. Para o crítico, havia uma mudança nos termos de abordagem, com uma recusa de uma “reivindicação prévia (...) na formulação de um discurso «sobre» o cinema” (Seabra, 2000, p. 15):

“As condições históricas da produção cinematográfica em Portugal, como se definiram desde 1971/4, levaram a uma constante sobreposição entre os objectos do discurso, os filmes e as políticas de produção. Paralelamente, uma inegável pujança criativa (marcante sobretudo nos anos 80) tendeu à afirmação obsessionalmente reiterada de uma «diferença portuguesa».

[Esta nova geração ocorre] exteriormente à reiteração de uma tal «diferença portuguesa». Há como que uma evacuação dessa instância.

É um dado que em si mesmo não é passível de uma valoração, ou seja, pode ser encarado autonomamente da sua consideração como «positivo» ou «negativo». Há seguramente um risco mas também uma possibilidade aberta: um risco de assim se anularem as virtualidades de uma «identidade», a possibilidade de assim haver campo aberto a uma maior pluralidade de imaginários”.

De entre as diferentes novidades que surgiam no ecrã dos filmes portugueses, podemos destacar algumas, que foram detalhadas por alguns investigadores, como a exploração de problemas sociais; a utilização de jovens e adolescentes num limbo identitário; a posição dos imigrantes no interior da sociedade portuguesa; os vínculos familiares mais frágeis; a recuperação de aspetos de um passado traumático, sobretudo salazarista; finalmente, um olhar desmistificado do interior português. Como sinal mais evidente destas novas mudanças sociais estava a entrada na Comunidade Económica Europeia e as transformações económicas que essa entrada pressupôs. Muitos destes filmes olhavam para essas mudanças com um certo pessimismo, como aliás é notado por Carolin Overhoff Ferreira (2012f, p. 138), já que a modernização que resultou da entrada de Portugal na comunidade europeia “complica a construção da identidade dos jovens por causa do problemas sociais crescentes e a perda de valores associada: abuso de drogas, consumismo, quebra de laços familiares (...). Todas as dimensões da sociedade são afetadas por esta desorientação”.

Estas opções revelaram também algumas posições identitárias dos novos cineastas e uma nova relação com o imaginário português. Por exemplo, ainda o crítico Vasco Câmara

(1994, pp. 13–19) observa que eles desenvolviam estas novas linhas temáticas em contraste profundo com a tradição do paradigma anterior. Embora focando nos primeiros filmes de Pedro Costa e Teresa Villaverde, já se sentiam algumas alterações que se tornaram determinantes:

“Assim foi anunciado, no início da década, o aparecimento de um grupo de cineastas portugueses. Algo vacilava, personagens adolescentes invadiam o ecrã, filmavam-se rituais de iniciação, a família – às vezes um grupo sem laços de sangue, apenas uma utopia... – era uma doença, um vírus. Um quadro, até aí predominante, em que filmar era interrogar uma ideia de Portugal, filmar conceitos, em vez de personagens, com a mediatização/vampirização da literatura ou do teatro, via-se então deslocado e à distância opunha-se uma proximidade melodramática e física do jogo dos actores” (Câmara, 1994, p. 13).

Nesta análise, Câmara valorizava novos métodos estilísticos – como o género melodramático –, e também notava a forma como este novo cinema português trabalha no interior da família e dos seus aspetos mais problemáticos. Esta será uma temática social determinante para entender o cinema de João Canijo. Ainda neste contexto, também Tiago Baptista (2009, p. 320) fazia o seu resumo destes novos temas, ressaltando que os “filmes portugueses destes anos escolheram como protagonistas jovens marginais, mães adolescentes ou imigrantes ilegais e os seus argumentos abordaram directamente questões como a pobreza, a doença, o desemprego, a violência doméstica, o tráfico humano ou a toxicodependência”. Assim, é interessante desenvolver alguns destes tópicos, vendo de que forma eles trabalharam questões identitárias.

Por exemplo, as novas temáticas introduzidas por alguns destes filmes mostravam, de facto, uma realidade problemática e uma nova abordagem de uma identidade em crise. Essa questão é analisada por Carolin Overhoff Ferreira (2012f, p. 109) quando assinala a forma como “algumas das longas-metragens portuguesas mais interessantes dos anos 90 estão preocupadas com a representação de adolescentes e a forma como eles tentam construir a sua subjetividade”. No entanto, estes filmes não mostram apenas os problemas comuns dos adolescentes, mas antes colocam “a complicada identidade de transição dos adolescentes enfrentando crises de família, desemprego e migração. As personagens apresentadas nestes filmes vêm de uma população marginalizada, como os guetos africanos de Lisboa ou Porto, o interior do país, ou mesmo nasceram nas ex-colónias” (Ferreira, C. O.,

2012f, p. 110). Relacionando as questões identitárias propostas por Eduardo Lourenço, Ferreira faz uma leitura²¹⁷ alegórica da crise identitária nacional, a partir de um exame a personagens adolescentes, tendo em conta o carácter descontínuo e conflituoso desse momento, que marcadamente tem uma identidade em transição. Nesta análise, a autora (2012f, p. 137) comenta que nos “filmes analisados, a alegoria do adolescente indica a dificuldade para resolver a crise de identidade de Portugal. O futuro das personagens adolescentes é mostrado como estando em perigo”. São expostos mecanismos de autodestruição (tentativas de suicídio) e também de agressão exterior. Por isso, é possível concluir que os filmes, utilizando estratégias diversas, “usam os adolescentes como alegorias pós-coloniais porque o fim da ditadura e do colonialismo não implica melhorias na capacidade de reconhecer o Outro” (Ferreira, C. O., 2012f, p. 139). No entanto, com o seu trabalho de construção das personagens adolescentes e as suas estratégias cinematográficas, os filmes “oferecem momentos que possibilitam ao espectador relacionar-se com a posição do Outro e reconhecê-lo como uma realidade. Nas mãos de Costa, Sapinho e Villaverde, a alegoria do adolescente é uma ferramenta potente para comunicar a necessidade da intersubjetividade para Portugal, na sua transição difícil entre o legado colonial e um futuro europeu incerto” (Ferreira, C. O., 2012f, p. 140).

A relação do cinema português com os imigrantes também foi intensa, ainda que algo problemática, como assinala Tiago Baptista (2011b). Por um lado, sendo a imigração um tema que domina nos últimos anos, isso pressupõe um abandono das questões essencialistas da identidade nacional: “a imigração é provavelmente aquele [tema] a propósito do qual se pode falar, de maneira mais óbvia e mais sistemática, do fim do cinema português enquanto cinema nacional” (Baptista, T., 2011b, p. 14). Neste sentido, o investigador assinala a relevância do documentário no Portugal contemporâneo como género capaz de introduzir uma “comunidade multicultural”. Mas, por outro, na sua análise²¹⁸, Baptista (2011b, pp. 15–16) também antevê – pelo menos num filme de Sérgio Tréfaut – uma ausência do reconhecimento do Outro, através da “eliminação de toda a diferença”, ficando-se por uma análise do “bom emigrante”. Esta perspectiva, através dos filmes portugueses, é, por exemplo, marcada também – embora em posição contrária – com

²¹⁷ Este estudo propõe uma análise a três filmes paradigmáticos dos anos 90: *Os Mutantes*, de Teresa Villaverde; *Corte de Cabelo*, de Joaquim Sapinho; e *Ossos*, de Pedro Costa.

²¹⁸ São dois cineastas analisados com maior detalhe: Pedro Costa (*Juventude em Marcha* e *No Quarto da Vanda*) e Sérgio Tréfaut (*Lisboetas*)

filmes comerciais, como no caso paradigmático de *Zona J*, de Leonel Vieira (1998), como acentua Carolin Overhoff Ferreira (2012g, pp. 234–235) quando aponta que o filme apresenta a sociedade portuguesa a *preto e branco*, mostrando como os imigrantes africanos só sobrevivem através da criminalidade e acreditando na solução do racismo através da mistura racial (entre o par de protagonistas). A perspectiva é, assim, colocada numa “retórica de uma mistura racial positiva [que] enfatiza um discurso luso-tropicalista através de um outro disfarce” (Ferreira, C. O., 2012g, p. 235).

Noutra abordagem, podemos analisar o cinema de Pedro Costa que, para Baptista, revela, pelo contrário, uma desestabilização do conceito de identidade nacional, colocando os sujeitos na sua irredutibilidade própria. Por isso, “os filmes de Pedro Costa enfrentaram a diferença inegociável do «outro», explorando desse modo a verdadeira prova da tolerância: será possível conviver e, no limite, aceitar a intolerância e a radical diferença do «outro», abdicando no processo de qualquer pretensão integracionista?” (Baptista, T., 2011b, p. 17). Nesse sentido, para Baptista (2011b, pp. 18–19), os filmes do realizador oferecem uma oportunidade única, não de uma perspectiva sociológica ou mesmo ética, mas sim a “partilha de um universo sensível individual”. Não existe nenhuma mensagem política, mas uma montagem de subjetividades capazes de, como o espectador, envolver-se em “processos de fruição estética”. Por isso, em conclusão, o investigador, propõe que o exemplo de Pedro Costa demonstra o abandono pelas questões da identidade nacional:

“O que se pressente em vários filmes de Costa e de outros realizadores e documentaristas dos anos noventa, mas que se torna tão manifesto e tão evidente naquela cena em particular [um *flashback* sobre o 25 de Abril vivido por imigrantes] de *Juventude em Marcha*, é que as representações mais disseminadas da identidade portuguesa (e mais repetidas pelo cinema) estão inteiramente desfasadas da realidade. E que as ideias predominantes sobre o que o «nosso» país é (ou não é), excluem muito silenciosamente – mas também muito eficazmente – várias outras pessoas, memórias e experiências do que é a vida, o trabalho e o lazer em Portugal. Não é uma razão menor para considerar os filmes de Pedro Costa, e *Juventude em Marcha* em particular, como os instrumentos da morte do cinema português enquanto cinematografia obcecada com a identidade nacional” (Baptista, T., 2009, p. 322).

Pedro Costa surge, assim, como paradigma de uma nova relação com a identidade nacional. Jacques Rancière (2009, pp. 53–63), por exemplo, analisa uma determinada política nos filmes de Pedro Costa, já que o realizador opta por uma constituição de um

sujeito/personagem que ultrapassa uma visão clássica de uma denúncia política – um sujeito que pertence a uma classe duplamente marginal: imigrante (das antigas colónias africanas) e pobre, nuns casos; toxicodependente e sobrevivente, noutros. Isto é, a câmara de Pedro Costa não é explicativa da situação social, antes complica o retrato do mundo: “Em nenhum momento a câmara de Pedro Costa faz o trajecto habitual que a desloca dos lugares da miséria para os lugares onde os dominantes a produzem ou geram; (...) em nenhum momento nada que se pareça com uma formulação política da situação ou um sentimento de revolta se exprime pela boca das suas personagens” (Rancière, 2009, p. 53)²¹⁹. Assim, o trabalho de Pedro Costa surge na vanguarda de um tratamento que ultrapassa o interesse pela identidade nacional portuguesa, considerando um conjunto de atores sociais cuja identidade está *entre* diferentes tradições culturais. Carolin Overhoff Ferreira (2012g, pp. 231–233) destaca esse aspeto, considerando a personagem Ventura e o seu limbo identitário, reforçado pela utilização do crioulo, uma língua-mistura entre diferentes identidades. Nos filmes de Costa e também de Teresa Villaverde, explica-nos a autora, estas identidades múltiplas confrontam-se com uma sociedade portuguesa normalizada, acentuando as clivagens e pondo em causa a posição identitária portuguesa, que se demarca do *Outro*.

No caso específico do documentário e de uma nova geração que trabalhou o formato, houve uma particular preocupação pela recuperação de um passado traumático, agora visto à luz de um novo paradigma contemporâneo, assim como uma necessidade quase antropológica de observar aspetos interiores da diversidade cultural e social portuguesa. São essas as questões assinaladas por Ana Isabel Soares (2013, p. 438) em estudo sobre algumas das tendências do documentarismo português no século XXI:

“a convergência temática que identifico revela (...) uma vontade de inventar uma imagem do país: seja procurando narrar episódios históricos antes quase ausentes das narrativas históricas, como a guerra colonial ou o próprio processo de mudança de regime; seja por celebração de

²¹⁹ Para Rancière (2009, p. 57) há uma espécie de explosão dos sistemas de oposições, que se tornam mais visíveis numa sequência particular de *Juventude em Marcha*, explorando a forma como Ventura (personagem principal) visita uma exposição na Fundação Gulbenkian e os contrastes de poder (de diferentes níveis) que são estabelecidos, sobretudo com ressonâncias históricas (a forma como Ventura terá trabalhado na construção deste museu) e polos de classe distintos, que, no entanto, são destruídos por uma espécie de nivelamento da fruição estética, porque “Ventura é aqui um contador da sua própria vida, um actor que manifesta a grandeza singular dessa vida, a grandeza de uma aventura colectiva à qual o museu parece incapaz de fornecer um equivalente”.

tradições identificadas como especificidades nacionais por oposição e receio de um nivelamento ou uniformização cultural que viria agregada à união económica; seja, enfim, por necessidade de pensar sobre a importância, as consequências, os protagonistas e os tempos de um Portugal traumatizado, renovado, despertado e agitado por alterações tão profundas, tão estruturantes e de origens tão diversas como as que se vivem de 1974 para cá”.

Também para a realizadora Diana Andringa (2004, p. 113), a nova geração de cineastas²²⁰ recuperou a memória coletiva do passado português do século XX, trazendo a imagem de volta dos tempos traumáticos, sobretudo os da ditadura salazarista: “a nova geração está a rememorar a nossa história próxima, permitindo-nos ver dela a imagem que preferimos: os (para mim) silenciosos, tristes tempos da ditadura, os utópicos, por vezes violentos, dias de Abril, ou qualquer outra que ponha em risco ou, ao contrário, preserve a nossa dignidade como cidadãos ou seres humanos”. Dentro da revisão da memória ditatorial, também podemos assinalar a leitura de Carolin Overhoff Ferreira (2012h) sobre os filmes de Susana de Sousa Dias: *Natureza Morta* (2005) e *48* (2009). Apesar de serem considerados documentários, Ferreira volta a propor a classificação *indisciplinar*, que já abordámos, analisando a forma como ambos os filmes fazem uma desconstrução de um imaginário salazarista a partir de material de arquivo do próprio regime. Ao trabalhar essas imagens, os filmes recuperam a memória, subvertendo os propósitos iniciais (por exemplo, a inventariação dos presos políticos a partir de fotos tiradas pela polícia), permitindo uma leitura histórica que se coloca ao lado dos oprimidos do regime²²¹. O conceito de não-inscrição, do filósofo José Gil, é também aqui trazido a debate porque o jogo efetuado pela realizadora permite esclarecer o dispositivo controlador do regime, ao mesmo tempo que se demonstra que “a indisciplinaridade no cinema português está a participar ativamente da tarefa de mudar a mentalidade da não-inscrição” (Ferreira, C. O., 2012h, p. 61).

Neste subcapítulo tentamos estabelecer algumas linhas de análise sobre a dimensão nacional nos filmes portugueses. De que forma foi trabalhada a identidade nacional? Procuramos, num primeiro momento, referir um conjunto de autores que observou uma

²²⁰ Entre os autores analisados por Andringa, podem ser destacados Sérgio Tréfaut, Susana de Sousa Dias, Catarina Alves Costa, Margarida Cardoso ou Catarina Mourão.

²²¹ Por um lado, como nota Ferreira (2012h, pp. 60–61), *Natureza Morta* “debruça-se sobre a construção de ficções sobre a aceitação popular da ditadura, ou seja, sobre a farsa encenada pelos seus representantes que inclui a justificação das atrocidades da guerra colonial”; por outro, *48* “opta em envolver o espetador diretamente na questão da responsabilidade com o outro da ditadura, o perseguido e o opositor como momento chave”, permitindo “uma experiência pré-intelectual e afetiva da intersubjetividade”.

obsessão com uma específica identidade cultural portuguesa, relacionada com o *pensamento de Portugal*. Isto é, de certa forma observou-se uma determinada representação cultural que deriva de uma tradição de *decadência*. Essa tradição remete para a perspetiva histórica que analisámos no primeiro capítulo, a partir do discurso crítico de Eduardo Lourenço. No caso do cinema português, vários autores – com destaque para Paulo Filipe Monteiro – assinalaram, nos filmes entre as décadas de 60 e 80, algumas figuras associadas à decadência. Entre elas, destaca-se a melancolia que, relacionada a uma ideia de derrota, atravessa, obsessivamente, diversos filmes. Daí também a presença avassaladora da morte e do luto enquanto ritual de fatalismo nacional. Como corolário, e ainda na opinião de Monteiro, essa decadência suportava-se, enquanto representação cultural, numa dor da perda de uma identidade nacional ancestral. De certa forma, o que estes autores supunham era uma visão essencialista da identidade nacional nos filmes portugueses destas décadas. No entanto, em lado oposto, Carolin Overhoff Ferreira demonstra que, apesar de tudo – e até tendo em conta que vários destes filmes são ainda produzidos em ditadura – haveria um *princípio da esperança*, isto é, em algumas estruturas narrativas, mas sobretudo no seu dissenso estético, muitos destes filmes punham em causa um consenso vigente e supondo uma abertura para o futuro. Relacionando com as características modernas deste cinema, e também com esse dissenso estético, Ferreira propõe o conceito de filme indisciplinar, olhando, em certas obras, a maneira como elas se desdobram em registos, eliminando fronteiras ficcionais e documentais.

De seguida, traçámos uma alteração histórica no cinema português a partir dos anos 90. Apesar de alguns autores insistirem numa certa recorrência de uma autoanálise identitária relacionada com a ideia de Portugal, revela-se, em outros autores, o estudo de uma nova amplitude temática, sem precedentes, sobretudo através de uma aproximação ao quotidiano e à premente situação política e económica do país. Nesse sentido, identificou-se um pessimismo relacionado com algumas vertentes sociais e económicas; ao mesmo tempo, é sentida uma profunda alteração das estruturas sociais, com a intensa circulação de pessoas no espaço europeu, que promoveu a chegada a Portugal de milhares de imigrantes. Estas novas abordagens relacionam-se com novos entendimentos da identidade enquanto identificação híbrida e fluída, remetendo para reformulações das representações culturais da identidade nacional.

2.6 Conclusão: representações culturais no cinema português

No final de um dos seus mais importantes livros, João Bénard da Costa (1991, p. 184), numa declaração hoje quase histórica, afirmou: “[a] escola portuguesa de cinema ou (...) imaginário português feito cinema (...) [construiu] a imagem espectral, que, melhor do que nenhuma outra [arte] reflectiu, nos seus fantasmas e frustrações, nos seus medos e culpas, a imagem da realidade portuguesa, ao menos desde Salazar até aos nossos dias”. De facto, como fomos demonstrando ao longo deste capítulo, o cinema português participou da construção de um quadro cultural *nacional* dos últimos cinquenta anos. Seria quase impossível isso não acontecer, face à importância do cinema – e, em anos mais recentes, do audiovisual – na construção de discursos sobre a identidade nacional. Também por isso, o cinema foi uma arma de combate histórico na sociedade portuguesa, mesmo que de pouco alcance.

Enfim, como tentámos provar, houve um conjunto de cineastas que, à suposta revelia de um poder ditatorial, afirmaram-se como centrais na definição de um cinema português, criando as condições para que seja construído um cânone que é hoje defendido no discurso académico. Esses cineastas, através dos seus depoimentos e os discursos dos seus filmes, acentuaram uma tradição do cinema de arte europeu que se prolonga até ao momento atual, através do conceito de cinema de autor, continuamente interessado em explorar as potencialidades visuais e narrativas do cinema. Ao mesmo tempo, as mudanças no panorama audiovisual português (e internacional, como observámos através da formulação de Elsaesser), a partir dos anos 80 e 90, mostraram que este cinema de autor iria conviver com a crescente importância de um cinema comercial e, até, a produção audiovisual dos canais de televisão. Como um todo, estes filmes alteraram o panorama conhecido do cinema feito em Portugal (embora seja importante reforçar a necessidade de reavaliação dos *outros* cinemas que coexistiram com o *novo cinema português*).

No primeiro capítulo, acentuámos alguns temas recorrentes da cultura portuguesa que influenciaram o sentimento de identidade nacional. Através do pensamento de Eduardo Lourenço, observámos como foi possível construir um imaginário mítico, que influenciou a forma como os portugueses se veem a si próprios. Foi esse imaginário que acentuou algumas ideias-chave, como a esquizofrenia patente entre tempos eufóricos e tempos decadentes. Também referimos uma tensão identitária entre um tempo colonial/imperial e um tempo europeu. O momento contemporâneo é, na verdade,

socialmente marcado por crises e consensos, pelo menos desde a Revolução de Abril. Como vimos através das observações de pensadores das últimas décadas, essas figuras míticas continuam a ensombrar o presente. Mas, de forma decisiva, foi importante descrevermos como a longa ditadura do Estado Novo também influenciou, indubitavelmente, aquilo que se pensa sobre a identidade nacional portuguesa.

O cinema português relacionou-se, como é óbvio, com esta longa tradição. Entre os diversos autores aqui discutidos, foi possível fazer uma associação de um movimento do cinema português entre os anos 60 e 80 que debateu, de forma muito acutilante, o momento histórico português, atravessando precisamente as diferentes épocas de crise e consenso. Nesse aspeto, alguns autores sugeriram uma ligação profunda à tradição cultural negativista da decadência, propondo que esta ligação empobrecia o imaginário cultural português e, ao mesmo tempo, significava uma passividade e situacionismo dos realizadores. Outros autores implicaram no cinema português dos anos 60 uma vontade de se abrir a um novo mundo, mas através de estratégias que contornavam os problemas da censura e de uma sociedade fechada. Nos anos 80, esses mesmos cineastas, próximos de conceções do cinema moderno ou cinema de autor, continuaram a discutir o país, propondo três temas primordiais: a revisitação de aspetos históricos da origem de Portugal; um regresso às origens rurais da sociedade portuguesa; ou a reativação de traumas históricos recentes, como a guerra colonial e a censura, relacionando-os com os tempos de liberdade. Esses filmes mostravam um certo desencantamento com a situação pós-revolucionária e, ao mesmo tempo, construíam narrativas de personagens à deriva, precisamente acentuando uma tensão identitária evidente. A partir de então, o cinema português continuamente pergunta que sociedade foi construída a partir da revolução democrática.

Nos anos e nos filmes das décadas de 60-80 é óbvia a influência do cinema chamado moderno: isto é, de um modelo de cinema de arte europeu que foi cultivado pelos cineastas portugueses. Esse modelo implicava uma série de efeitos estilísticos, sobretudo ao nível da importância da *mise-en-scène* sobre as matérias narrativas. Presidia a este cinema uma espécie de recusa de uma invisibilidade narrativa do cinema clássico e dominante. A não-narratividade e a exploração dos aspetos puramente visuais do cinema conduziu, em muitos destes cineastas, a um cinema-poesia, cujos referentes visuais clamavam por uma consciência do ato de filmar. A posição do realizador era, assim, afirmada, enquanto cerne

da autoria cinematográfica, como aliás assim fora quando os cineastas se autointitularam *autores-realizadores* no célebre documento que apresentaram à Fundação Gulbenkian. Mas, mais do que esta dimensão moderna, podemos voltar a utilizar o conceito estimulante de Carolin Overhoff Ferreira e aplicar a estes filmes a etiqueta de *filme indisciplinar*. O que isto significa para os filmes modernos portugueses – e, provavelmente, algumas dessas características chegaram ao cinema contemporâneo – é a capacidade de transgredir fronteiras, sobretudo as fronteiras de género, cultivando um hibridismo entre o documentário e a ficção. Para além disso, o conceito questiona a ideia de rutura, ao mesmo tempo que reforça a dimensão estética e a sua capacidade intrínseca de dissenso, ao contrário do sugerido por autores como Paulo Filipe Monteiro, quando propõem ver este cinema sob o prisma de uma continuada comiseração por si mesmos. Para esta indisciplinaridade foi, obviamente, muito importante uma proteção do Estado – ao nível do financiamento do cinema português – assim como uma forma de produção *pobre* – tanto cultivada pelos cineastas como implícita nas condições de financiamento do espaço português. Esta pobreza conduziu a uma condição *artesanal* deste modo de produção. Uma condição que permitiu uma *liberdade* criativa decisiva para uma certa rebeldia dos cineastas.

Neste contexto, não deixa de ser importante voltar ao assunto do realismo – que, aliás, tem sido motivo de reapreciações recentes. Não cabe no âmbito desta tese produzir teoria sobre o assunto, mas será, provavelmente, um campo por explorar que pode estabelecer ligações interessante entre as diferentes gerações. No caso da produção crítica cuja revisão efetuámos, pareceu evidente que os filmes portugueses destas décadas têm um défice de realidade quotidiana. Muitos preferiram abordar questões históricas, outros literárias e alguns mesmo misturaram o presente com um passado distante. Nesse sentido, parece evidente que parte deste cânone, entre as décadas de 60 e 80, se ausentou de problemas prementes da sociedade portuguesa *contemporânea* dos filmes. Talvez nesse sentido, este cinema tenha sido construído a partir de uma *invenção da tradição*. No entanto, nunca poderemos esquecer uma quantidade apreciável de filmes que lidaram com o seu presente contemporâneo. Sem dúvida, ainda assim, talvez tenha sido um caminho inescapável: isto é, a desestruturação do realismo foi um percurso sinuoso para regressar ao país. Mas também o país pode ser discutido quando se utiliza a ideia da indisciplinaridade ou do “regime estético” de Jacques Rancière. É, assim, um resultado de

uma tensão identitária, formulando-se mais como uma questão, muito antes de ser uma afirmação. Qual a representação da identidade nacional que os filmes propunham nesses anos 80?

Esta pergunta foi intensamente trabalhada durante esses anos, tanto pela velha geração, como por uma nova que surgiria no final dessa década. Os tempos históricos foram mudando e talvez com isso também os interesses dos cineastas. A década de 90, assim, assistiu a uma inusitada forma de pensar a sociedade portuguesa. Notámos, nesse aspeto, a quantidade de novos temas que inundaram o cinema português: problemas sociais, imigração, crise da família, revisitação do salazarismo, etc. Estes novos temas surgiam acompanhados de uma preocupação com problemas eminentes da sociedade e, nesse sentido, os autores que acompanhámos sugerem que a procura a questão do realismo foi de novo colocada pelos cineastas mais jovens: o quotidiano surgia, assim, em força no olhar destes novos filmes.

Esta atitude perante o presente está implicada também nas alterações profundas ao panorama audiovisual português: o crescimento da televisão e das produções comerciais provoca essa procura do quotidiano e dos *temas polémicos*. Como notámos, estas alterações estão em linha com mudanças estéticas e produtivas no cinema contemporâneo, assim como decorrem, também, das profundas transformações nas dinâmicas nacionais, sobretudo com a crescente hibridização cultural, decorrente da intensificação da globalização. No espaço português, essa globalização conjugou-se com uma abertura física e virtual ao espaço europeu. Uma consequência imediata disso foi a crescente importância da imigração na sociedade portuguesa. De certa forma, o cinema português dos anos 90 colocava a sociedade portuguesa em comparação com o seu espaço mundial, revendo-se na condição semiperiférica, de que nos falava Boaventura de Sousa Santos (cf. 2002), e relatando os problemas sociais dessa condição. Assim, propôs uma visão socialmente pessimista, ainda que os cineastas tenham sabido procurar o que ia para além dos discursos clássicos da identidade nacional, debatendo a complexificação desse discurso com os novos movimentos migratórios.

Em termos de produção e dimensões estilísticas, o cinema contemporâneo português aproxima-se também das práticas do seu tempo. Assim, os métodos industriais – consolidados pela Europa e pelas práticas audiovisuais – tornam-se normativos, mas coexistindo ainda com experiências artesanais, que procuram um *novo tempo* de produção.

Todas essas práticas foram influenciadas (e continuam a ser afetadas) pela introdução do vídeo e do digital. Essa componente tecnológica do cinema teve um impacto nas novas formas de produção – sobretudo no documentário, capaz de ultrapassar a barreira do tempo finito e caro da película – e também na aproximação a um realismo imediato: as câmaras são mais pequenas, menos obstrutivas e conseguem potenciar uma invisibilidade do aparato cinematográfico.

Se pensarmos em esquemas interpretativos da identidade nacional e o corpo teórico que analisámos – assente em Eduardo Lourenço, José Gil e Boaventura de Sousa Santos, entre outros –, verifica-se que o cinema português continuamente se relacionou com as representações culturais construídas durante o tempo ditatorial. Assim, as relações dos cineastas com esse tempo permitiu dialogar com as questões de poder – algo que é decisivo em Lourenço, Gil ou mesmo Moisés de Lemos Martins. Como é que a sociedade portuguesa democrática reagiu a estruturas de poder rígidas e castradoras da liberdade individual? Os filmes debateram-se intensamente com isso, como aliás é marcado pela utilização de alguns destes conceitos – sobretudo a não-inscrição – em autores como Carolin Overhoff Ferreira. Também Leonor Areal nos propõe um problema do *pai*, ausente ou sacrificado. A crise da família que se sente nos filmes da nova geração – por exemplo, notámos a forma como a família implode nos filmes cujos protagonistas são adolescentes perdidos no mundo – dialoga com este legado cultural. Parece-nos que a nova geração tem reagido a uma nova realidade global, e, ao mesmo tempo, expõe uma certa ilusão identitária, como aquela que tanto Lourenço como Gil nos descrevem. Talvez seja nesse sentido que vários autores reconhecem uma espécie de regresso ao presente contemporâneo. Os novos filmes têm estruturas narrativas particularmente intensas, exibindo as feridas sociais do Portugal moderno. Todos eles confirmam também a confrontação entre zonas mentais: entre um legado histórico fortemente enraizado no imaginário e um novo mundo aberto pela Europa e pela globalização cujo imaginário está em construção. Talvez os novos filmes portugueses reflitam aquilo que se anteviu na descrição de José Gil: uma espécie de pânico sobre esses tempos conflituantes do imaginário. Depois de tanto sentimento de identidade – a hiperidentidade proposta por Lourenço – uma espécie de vazio cultural. É, pois, neste contexto, que vamos colocar a obra de João Canijo, num diálogo do cinema português com as representações culturais da identidade nacional.

Uma das consequências desta encruzilhada histórica e social foi a explosão da violência. Sabemos – porque já o assinalámos no primeiro capítulo – que havia uma violência latente na sociedade portuguesa, mesmo durante o tempo da ditadura. Aliás, uma violência negada mas cultivada pelo regime do Estado Novo. Nos filmes da sociedade contemporânea pós-anos 90, essa violência torna-se explícita. O imaginário português exposto nestes filmes sofre, assim, uma radical alteração: os *brandos costumes* são exibidos como uma fabricação de um discurso nacional. Família, tensão identitária, violência são, assim, questões que se tornam comuns no cinema contemporâneo, concretizando uma crítica a um certo discurso sobre a identidade nacional. Esta construção temática propõe um olhar sobre um mundo complexo, no qual agora aplicaremos uma necessária aproximação em grande plano: o cinema de João Canijó.

Capítulo 3 – A Identidade Nacional nos Filmes de João Canijo

Encetámos, até agora, o desenvolvimento de uma grelha cultural em que discutimos, por um lado, a identidade nacional enquanto categoria teórica dos Estudos Culturais e, por outro, a forma como o cinema português desde a década de 60 dialogou com tradições culturais diversas relacionadas com essa identidade. Pretendemos, assim, que se tornassem claras as discussões contemporâneas dentro deste tema e que fosse possível perceber o atual estado da arte. Chegámos a algumas conclusões acerca de um debate intenso sobre representações culturais portuguesas e da sua história.

Neste capítulo que agora iniciamos, pretendemos entrar no objeto de estudo desta investigação: os filmes do cineasta português João Canijo. É nosso objetivo fazer dialogar esta expressão artística com um legado cultural mais amplo. A nossa base teórica está implícita na ideia de “comunidade imaginada”, proposta por Benedict Anderson (2012), que pressupõe uma partilha de significados comuns num determinado contexto geográfico e cultural. Partimos da premissa que o imaginário produzido pelos filmes do realizador debate-se com diversos imaginários culturais, portugueses e de outras tradições. É na análise crítica do diálogo entre esses imaginários que assenta o principal objetivo desta terceira parte. Queremos, nesse sentido, perguntar: que tipo de discurso os filmes de João Canijo assumem sobre a identidade do país? De que forma o autor dialoga com as representações culturais que atrás descrevemos? O seu discurso é homogéneo ou tem clivagens e ruturas na sua própria elaboração e em relação a estas representações? Para além disso, de que forma João Canijo dialoga com as diferentes tradições que se estabeleceram no cinema português? Sendo um cineasta que inicia o seu trabalho no final da década de 80, de que forma a sua obra articula as transições referidas no segundo capítulo entre o *novo cinema* e o *cinema contemporâneo*? Se quisermos, em resumo, podemos usar o conceito de *imagem* como proposto, entre outros, por Eduardo Lourenço: a imagem de Portugal construída por João Canijo dialoga e/ou contraria as imagens que foram produzidas na tradição cultural que já descrevemos?

Para além destas perguntas, iniciaremos outros debates que nascem, especificamente, do discurso cinematográfico do realizador. Isto é, teremos que destacar diferentes tradições narrativas e estéticas utilizadas por João Canijo, como a dramaturgia da violência, em que se inclui um diálogo com modelos clássicos como a tragédia grega e o melodrama cinematográfico americano (os quais se relacionam também com uma dimensão

narrativa violenta). Para além disso, pretende-se dar conta da relação desta dramaturgia e das representações culturais com o conceito complexo do realismo cinematográfico, que consideramos ser de crescente importância na obra do realizador. É, portanto, objetivo deste capítulo invocar o debate anterior para a nossa análise, mas também introduzir novas questões, promovendo uma necessária complexificação dos vários níveis de compreensão.

3.1 Aspetos metodológicos e definição do objeto de estudo

É necessário, agora, delimitar e explicar mais concretamente o nosso objeto de estudo, assim como alguns paradigmas metodológicos que nos irão guiar. Antes de mais, voltamos a colocar-nos no interior dos Estudos Culturais e, como tal, será esse o enfoque primordial da investigação. Para além disso, e de forma a percebermos como os filmes de Canijo constroem um discurso cultural, também nos aproximamos das ferramentas científicas dos Estudos Fílmicos e das suas metodologias. Como assinalam Jacques Aumont e Michel Marie (2009, p. 11), um filme é uma “obra artística autónoma, susceptível de engendrar um texto (análise textual) que fundamente os seus significados em estruturas narrativas (análise narratológica) e em dados visuais e sonoros (análise icónica)”. Mas a nossa análise não se entende como sendo abrangente e total da obra do realizador. Antes, interessar-nos-ão certos aspetos concretos e que nos ajudem a clarificar de que modo o cineasta dialoga com tendências discursivas da identidade portuguesa através da sua narrativa e estética.

Recorde-se que a análise fílmica, como qualquer análise cultural, depende também de uma visão subjetiva, irredutível ao olhar do analista. Consideramos que utilizaremos as ferramentas disponíveis dos estudos fílmicos para a análise, mas será sempre a nossa interpretação, subjetiva, que constrói os resultados deste capítulo (cf. Aumont e Marie, 2009, p. 31). No entanto, esta investigação acontece depois de um extenso levantamento bibliográfico nos dois primeiros capítulos e do estudo de determinados conceitos e da sua definição por autores relevantes, que prepararam o terreno para estudar o discurso cultural do cineasta. Para esclarecermos um pouco mais o nosso método, devemos detalhar aquilo que nos preocupou no visionamento sucessivo dos filmes do cineasta:

- Análise às estruturas narrativas: observar os arcos dramáticos das personagens principais e a sua relação com o contexto da identidade nacional; é focada, nomeadamente, a revelação da violência, que é

associada, nos filmes, com a identidade nacional, através do aproveitamento de elementos narrativos de géneros historicamente já bem estudados e que evidenciam esta questão: a tragédia grega e o melodrama americano; observar como estas estruturas resultam em opções temáticas, sobretudo a da família de classe média baixa, que vive no Portugal rural como um certo significado cultural da nação;

- Análise icónica/estética: observar quais os elementos constantes da *mise-en-scène*, isto é, que tipo de objetos e locais foram escolhidos para representar a narrativa, com destaque para o interior de Portugal e sua identidade patriarcal e católica; neste contexto, é discutida a tradição estética do realismo, referência cada vez mais importante nos filmes de Canijo; observa-se também que tipo de planos foi utilizado pelo cineasta e que leitura discursiva tiramos deles; foi ainda analisada a banda sonora e a sua relação com a imagem;
- Análise das circunstâncias da produção dos filmes: observar em que contextos produtivos foram construídos os filmes do cineasta; esta talvez tenha sido a menos importante das três análises, porque nos interessou concentrarmo-nos no discurso construído pelos textos fílmicos; no entanto, o processo produtivo do cineasta é demasiado específico e significativo para ser ignorado, sobretudo ao nível da investigação sociológica e do método de trabalho com os atores.

Para melhor exemplificar as nossas conclusões, recorreremos também a uma *découpage* de cenas paradigmáticas, incluindo nesta dissertação um conjunto de fotogramas²²² exemplificativos dos filmes.

Em termos de definição de um corpus, é preciso deixar claro, desde já, que nos ocuparemos das longas-metragens realizadas por João Canijo desde o início da sua carreira, em 1987. Excluiremos do nosso objeto de análise outras obras do realizador,

²²² Estes fotogramas foram retirados das edições DVD de todos os filmes. Reconhecemos que pode existir uma diferença de qualidade entre a edição DVD e a cópia final em 35mm. No entanto, mesmo que utilizássemos essa cópia haveria sempre uma perda de qualidade pela redução da escala de visionamento. Para além disso, todos os DVDs utilizados são edições oficiais. Tivemos que excluir desta exemplificação visual o filme *Três Menos Eu*, que não tem edição comercial em DVD, nem cópia 35mm acessível.

nomeadamente: duas curtas-metragens²²³, três séries de televisão²²⁴ e quatro encenações teatrais²²⁵. Assim, estabelecemos como corpo de trabalho oito longas-metragens, realizadas entre 1987 e 2011²²⁶:

- *Três Menos Eu*, 1987, estreado na Cinemateca Portuguesa a 19 de fevereiro de 1988 e comercialmente²²⁷ a 2 de junho de 1988;
- *Filha da Mãe*, 1990, estreado mundial e comercialmente a 3 de maio de 1990;
- *Sapatos Pretos*, 1998, estreado mundial e comercialmente em 10 de abril de 1998;
- *Ganhar a Vida*, 2000, estreado mundialmente no Festival de Cannes, em maio de 2001 e comercialmente a 4 de maio de 2001;
- *Noite Escura*, 2003, estreado mundialmente a 20 de maio de 2004 no Festival de Cannes e comercialmente a 21 de outubro de 2004;
- *Mal Nascida*, 2007, estreado a 5 de setembro de 2007 no Festival de Veneza e comercialmente a 9 de outubro de 2008;
- *Fantasia Lusitana*, 2010, estreado mundialmente a 22 de abril de 2010 no Festival IndieLisboa e comercialmente a 29 de abril de 2010;
- *Sangue do Meu Sangue*²²⁸, 2011, estreado mundialmente em setembro de 2011 no Festival de San Sebastián e comercialmente a 5 de outubro de 2011.

Também excluimos do nosso objeto de estudo o último filme do autor: *É o Amor* (2013)²²⁹, que foi produzido depois de desenvolvida esta investigação. Utilizaremos ainda,

²²³ O cineasta realizou as seguintes curtas-metragens: *Mãe Há Só Uma* (2006) e *Raul Brandão era um Grande Escritor...* (2012).

²²⁴ Durante os anos 90, João Canijo foi o realizador das seguintes séries de televisão: *Alentejo Sem Lei* (minissérie em três episódios, 1990), *Cluedo* (1995) e *Sai da Minha Vida* (1996).

²²⁵ As quatro encenações do realizador são: *Jogos de Praia* (1987), de E. A. Whithead; *Crimes do Coração* (1988), de Beth Henley; *Quem Pode, Pode* (1989), de David Mamet; e *Confissões ao Luar* (1991), de Eugene O'Neil (cf. VVAA, 2012, p. 95).

²²⁶ Assinalamos, sucessivamente: a data de Copyright nos créditos finais dos filmes, a data de estreia mundial, e a data de estreia comercial em Portugal.

²²⁷ Designamos como estreia comercial a estreia efetiva dos filmes no mercado de exibição português. Utilizamos os dados constantes do livro *O Cais do Olhar* (Matos-Cruz, 1999, pp. 242, 249, 310), para os três primeiros filmes; para os seguintes, utilizamos as informações recolhidas no site *imdb.pt*.

²²⁸ *Sangue do Meu Sangue* foi distribuído em duas versões: uma de 140' e outra de 190'. Para efeitos da nossa análise, utilizamos a versão longa.

²²⁹ *É o Amor* resultou de uma encomenda para filmar no bairro piscatório das Caxinas, em Vila do Conde, e teve uma versão de 60', intitulada *Obrigação* (2012).

embora lateralmente, informações do documentário *Trabalho de Actriz, Trabalho de Actor* (2011), que consideramos ser uma espécie de *making of* do filme *Sangue do Meu Sangue*.

Um dos aspetos a ter em conta nesta análise à obra de João Canijo é a existência mínima de um discurso académico sobre o autor: podemos apenas assinalar uma tese de mestrado (Rosa, 2009) e uma tese DEA (Diploma de Estudos Avançados) sobre emigrantes no cinema português que utiliza João Canijo como estudo de caso (Cunha, J. A., 2010), assim como alguns artigos esparsos (entre outros: Duarte, 2008; Ferreira, C. O., 2007; Martins, J. M., 2013; Ribas, 2011, 2012b, 2013) sobre aspetos ou filmes específicos. Também por causa disso, utilizaremos fontes do discurso da crítica de cinema que foi sendo construído, nas publicações periódicas nacionais, sobre os seus filmes. Sabemos, à partida, que se impõem algumas reservas a essa utilização, mas consideramos ser necessária por duas razões complementares: por serem fontes com extensa análise à obra do realizador, já que todos os filmes tiveram uma receção crítica, em Portugal, bastante ampla; e por serem fontes quase únicas num período de tempo de uma história contemporânea como a dos filmes de João Canijo.

Depois de clarificarmos a metodologia, iremos avançar para a análise concreta do nosso objeto de estudo. Esta análise vai detalhar alguns aspetos presentes nas oito longas-metragens de João Canijo, tentando perceber continuidades e ruturas no interior da sua obra. É natural, assim, que por vezes utilizemos uma análise cronológica, embora o cerne da nossa discussão esteja no diálogo entre os imaginários construídos pelo cineasta e os imaginários das representações culturais portuguesas construídas em outros contextos e obras.

Optámos por dividir a nossa análise em duas grandes partes: em primeiro lugar, a dimensão narrativa, isto é, a forma como os filmes lidaram com certos temas, personagens e enredos, procurando perceber recorrências e insistências do cineasta; nesta dimensão, abordaremos também as tradições de narrativas culturais como a dramaturgia da violência, a tragédia grega e o melodrama. Em segundo lugar, uma dimensão estética, isto é, procurando perceber de que forma os filmes constroem a sua *mise-en-scène*, naquilo que pressentimos como o específico cinematográfico – a escolha dos planos, a sua duração e a sua montagem em sequências – mas também os locais específicos dos filmes e os seus sinais visuais; esta análise também dialogará com a questão central do *realismo* e os entendimentos que a teoria faz dessa questão também no interior da tradição do cinema

português. Aliás, em ambas as partes se procurará levar sempre em consideração os diferentes filmes de João Canijo, as tradições narrativas e estéticas na história do cinema português e as épocas específicas quando os filmes foram filmados e distribuídos. Sabemos que é impossível desligar a componente narrativa da componente estética: a divisão pretende apenas arrumar a discussão na qual vamos entrar, embora seja sempre necessário relacionar ambas, naquilo em que se influenciam mutuamente. Gostaríamos também de clarificar que optámos por recusar uma análise específica filme-a-filme porque, precisamente, gostaríamos de perceber o imaginário do cineasta acerca da identidade nacional, embora tenhamos que admitir que há uma “evolução” neste discurso ao longo destes oito filmes.

3.2 A Identidade Nacional nos filmes de João Canijo: a dimensão narrativa

No primeiro capítulo desta investigação, discutimos as diferentes representações culturais que moldaram o imaginário português. À luz de alguns autores, também clarificámos o momento democrático, pós-25 de Abril, como uma encruzilhada identitária, onde chocaram diferentes imaginários e realidades sociais. Assim, caracterizámos o momento contemporâneo de Portugal como estando num limbo identitário, onde se assiste a uma transição entre um passado – cuja normalização ideológica afetou profundamente o imaginário português – e o presente/futuro, sociologicamente extremamente alterado, mas mantendo ligações a essas representações culturais do passado.

De certa forma, esse choque identitário está presente no imaginário construído pelo cinema de João Canijo. Como analisamos um corpo de filmes que se estende ao longo de vinte e quatro anos – entre a primeira e a última longa-metragem estudada nesta investigação –, torna-se também claro que há mudanças no discurso do realizador. Durante este subcapítulo, tentaremos analisar estes filmes a partir de alguns prismas essenciais destas representações, colocando a obra fílmica como um conjunto de discursos que dialogam com um imaginário que construímos no primeiro capítulo. A partir do ponto de vista narrativo abordaremos temas principais como a família, a autoridade e o medo, os “brandos costumes”, a normalização e a ordem, a ilusão, a organização comunitária rural, entre outras, assim como uma construção ideológica do nacionalismo proposta pelo Estado Novo. Para além disso, serão estudados os núcleos temáticos de João Canijo que dialogam com este imaginário, como a ordem patriarcal, a localização periférica da geografia

narrativa, a imigração e a emigração, problemas socioeconómicos, a pequena marginalidade, a crise de valores, o abuso sexual, a prostituição, entre outros.

Preside a esta discussão relativa a temas recorrentes na obra do realizador uma pergunta central: de que modo a identidade – individual ou nacional – é colocada em questão e em que termos ela é decisiva para entender estes filmes. A obra de João Canijo desenvolve-se a partir de um tempo onde, precisamente, se reforça um problema identitário: um passado *traumático* que ensombra um presente e que não projeta um futuro. Esse problema resulta em protagonistas que revelam igualmente dilemas identitários – ou, pelo menos, uma certa instabilidade da sua subjetividade. Também redundam em finais particularmente duros e violentos, onde surge uma dificuldade de imaginar “um destino”, para utilizar uma expressão de Eduardo Lourenço. As representações culturais que descrevemos foram moldadas por tradições artísticas, políticas e sociais que conduziram até um certo “bom senso” sobre a identidade nacional portuguesa. A tarefa específica de João Canijo é lidar com estas representações, mas também criticá-las e expô-las, mostrando como os discursos são construídos pelo devir histórico. No entanto, o cineasta ocupa-se, predominantemente, do momento contemporâneo, fazendo uma ligação diacrónica entre essas tradições e aquilo que José Gil designou por “mentalidade”. Os filmes que analisamos pretendem, precisamente, observar e expor esta mentalidade e as suas consequências.

Antes de nos debruçarmos sobre os filmes de ficção, tentaremos discutir um documentário que João Canijo realizou em 2010, *Fantasia Lusitana*. Consideramos que este filme estabelece um diálogo mais explícito com as representações culturais salazaristas, através de uma revisitação histórica, denunciando o discurso essencialista do regime e dos mecanismos de propaganda. Parece-nos que a análise deste filme revela uma contradição entre imagens idealizadas de um discurso sobre a identidade e uma realidade subterrânea de problemas sociais – através de filmes documentais e imagens de arquivo –, que é paradigmático na obra de Canijo. O estudo deste filme serve, assim, como ponto de partida para a análise dos filmes de ficção, que se situam no momento contemporâneo e são menos explícitos na justaposição diacrónica destes dois momentos – o passado e o presente. O filme que utiliza apenas imagens documentais possibilita revelar os mecanismos identitários que também são propostos na conjugação dos filmes de ficção do realizador,

porém de forma mais subtil no que diz respeito à sua “origem” na ditadura patriarcal portuguesa.

3.2.1 Um diálogo com o Estado Novo em *Fantasia Lusitana*

As representações culturais que apresentamos no primeiro capítulo são interrogadas, de forma explícita, no documentário²³⁰ *Fantasia Lusitana*. Neste filme, João Canijo faz uma abordagem histórica, analisando um momento específico do Estado Novo, e examinando a importância do regime salazarista na construção de uma visão idílica e ilusória da identidade nacional. É, na verdade, um filme baseado em *found footage*, aproveitando material a partir dos arquivos históricos internacionais e nacionais, sobretudo da série de atualidades *Jornal Português*²³¹. O filme concentra-se no período 1939-1945, durante a Segunda Guerra Mundial, e particularmente na cidade de Lisboa, embora a sequência final se passe quinze anos depois do fim da guerra. Neste período bélico, o regime de Salazar insistia na sua neutralidade entre as nações. Por isso mesmo, Lisboa tornou-se uma cidade nevrálgica para refugiados europeus (sobretudo judeus), que passavam por este ponto geográfico, brevemente, antes de partir para outros lugares, sobretudo esperando uma saída, por via marítima, para os Estados Unidos da América.

O filme utiliza o material histórico de forma diacrónica e, assim, propõe-se a expor e revelar a forma como é montado o discurso ideológico sobre a identidade nacional de um país “pacífico e seguro”, que foi fabricado durante o período de vigência do Estado Novo. Desde o princípio, é explícito que o realizador quer utilizar as formas discursivas das imagens das atualidades: por exemplo, o genérico inicial simula a estética dos títulos e a música dos genéricos dos filmes portugueses deste período histórico – a primeira inscrição do filme utiliza a expressão “Visado pela Inspeção dos Espectáculos”; também o formato de projeção é especial – um retângulo de cantos arredondados – imitando a janela de projeção das atualidades, como podemos verificar nos dois fotogramas seguintes.

²³⁰ Depois de uma longa carreira de filmes de ficção, o realizador aceitou uma encomenda da produtora Periferia Filmes de que resultou *Fantasia Lusitana*.

²³¹ Segundo Maria do Carmo Piçarra (2011, p. 20), o *Jornal Português* foi dirigido “entre 1938 e 1951 por António Lopes Ribeiro [e] (...) promovido e financiado pelo SPN [Secretaria de Propaganda Nacional], que estava sob alçada directa da Presidência do Conselho. Criado em Setembro de 1933, quando (...) Salazar deu posse a António Ferro, o jornalista e poeta já tinha revelado em entrevista ao *Diário de Lisboa* as coordenadas de acção do novo organismo e a sua finalidade, a propaganda nacional. (...) Para tal, no seu programa de acção imediato constou logo a criação de um jornal sonoro de actualidades, produzido com continuidade”.



Fotograma 1: *Fantasia Lusitana*



Fotograma 2: *Fantasia Lusitana*

Aliás, também dessa forma, Canijo não dá qualquer informação histórica – como texto na ecrã ou voz *off* –; as imagens *vivem por si mesmas* e por contrastes sonoros e visuais, que detalharemos de seguida.

O objetivo central de *Fantasia Lusitana* é, assim, mostrar a construção ideológica do regime e confrontá-la com outras visões, estrangeiras, sobre o mesmo período histórico. Apresentam-se duas diferentes camadas: por um lado, imagens de arquivo do período 1939-1945, a partir dos já referidos jornais de atualidades, propaganda que amplificava o discurso do regime; por outro, no som, as vozes que leem textos escritos por refugiados famosos que passaram por Lisboa. Neste documentário – e apesar de existirem outras fontes – foram utilizados os testemunhos²³² dos escritores Antoine de Saint-Exupéry e Alfred Döblin, e da atriz Erika Mann²³³ (filha do escritor Thomas Mann). O confronto entre estas duas camadas interessa ao realizador porque estabelece uma relação contraditória entre o discurso feliz de grandiosidade e neutralidade feito pelo regime ditatorial, e a realidade triste dos refugiados que viam nessa felicidade uma ilusão em relação à situação humana e política da Segunda Guerra Mundial.

Como dissemos, o documentário utiliza, sobretudo, imagens de arquivo feitas para *atualidades* – neste período produz-se a série *Jornal Português* – que são promovidos pelo regime. São utilizados vários tipos de sequências, relatando diferentes acontecimentos patrocinados pelo Estado Novo e com a presença das mais altas figuras do Estado. Vemos os noticiários quase como eles foram vistos, com uma diferença significativa causada pela disrupção das vozes não-portuguesas e pela montagem. Nos anos a que o documentário se refere, por causa da Segunda Guerra Mundial, os noticiários são, principalmente,

²³² No filme, estes textos são lidos por três diferentes atores: Christian Patey, Rüdiger Vogler e Hanna Schygulla, respetivamente nas línguas originais.

²³³ Estas três personalidades passaram por Portugal em outubro (Alfred Döblin e Erika Mann) e dezembro de 1940 (Antoine de Saint-Exupéry).

construídos a partir de uma “série de imagens dedicadas às forças armadas e à segurança militar do Estado Novo” (Paulo, 2000, p. 105) e “os grandes acontecimentos institucionais, as manifestações organizadas de aclamação dos chefes de Estados, desfiles militares, as efemérides enaltecidas pelo regime, festas militares e religiosas além das inaugurações das obras estatais” (Piçarra, 2011, p. 29). Nesse sentido, *Fantasia Lusitana* mostra, através do seu material de arquivo selecionado, sequências que exibem a perfeição do corpo na juventude dos atletas e na sua coreografia, desfiles militares exibindo armas de guerra, mas também visitas antagónicas de representantes diplomáticos internacionais (como Inglaterra, Alemanha ou Espanha). Podemos ver, de seguida, imagens relativas a exercícios da Mocidade Portuguesa (fotograma 3); e aspetos de guerra ou desfiles militares (fotogramas 4 a 6). Estes fotogramas exibem uma certa grandiosidade (pelos planos de câmara, que tanto utilizam padrões de repetição – os soldados ou os jovens – como picados ou contrapicados) destas imagens bélicas.



Fotograma 3: *Fantasia Lusitana*



Fotograma 4: *Fantasia Lusitana*



Fotograma 5: *Fantasia Lusitana*



Fotograma 6: *Fantasia Lusitana*

São também mostradas manifestações nacionais do Estado Novo: por exemplo, há um noticiário sobre o fim da guerra e uma manifestação dedicada a Salazar. Apesar da escolha do material feita por Canijo, a verdade é que o *Jornal Português* excluía

sistematicamente fontes externas ou não lhes dava o devido destaque²³⁴. Aliás, como nota Maria do Carmo Piçarra, este alheamento da atualidade internacional “é evidente sobretudo durante a II Guerra Mundial, quando o *Jornal Português* inclui apenas alusões dispersas à neutralidade portuguesa e às relações de amizade tanto com os Aliados como os países do Eixo” (Piçarra, 2011, p. 23). Além disso, *Fantasia Lusitana* também exhibe diversas seqüências da Exposição do Mundo Português, que decorreu em 1940, e que auxilia na construção ideológica visual sobre a portugalidade, focando principalmente na representação etnográfica e pitoresca das regiões rurais e supostamente idílicas de Portugal²³⁵ e dos momentos gloriosos de sua História (ainda regressaremos a este assunto).

O tom representativo do material de arquivo também é afetado pelo som, que surge em duas formas complementares: por um lado, um narrador das atualidades que é uma voz afeta ao regime²³⁶; por outro, a voz de Salazar, uma espécie de *voz de Deus*. Essa voz do líder da nação é quase sempre usada como um eco – simulando o som usado nesse noticiários quando Salazar faz comunicações em manifestações –, ampliando a suposta importância desses discursos e da sua propagação como ideias que continuam a ser um elemento discursivo nas visões atuais da identidade portuguesa. Aliás, como nota Moisés de Lemos Martins (1990, pp. 119–124), os discursos de Salazar eram proferidos de forma a instituir um “discurso de verdade”, isto é, “respondendo ao desejo e exercendo o poder, o discurso de verdade salazarista é, deste modo, o oráculo de uma revelação. É um discurso que se investe de sagrado pela sua vontade transitória e militante, a qual nas suas formas extremas se deixa possuir por todas as verdades, a da religião e a da ciência” (Martins, M. de L., 1990, p. 120). Desta forma, como também o filme de Canijo pretende demonstrar, a voz do ditador aspira instituir “uma realidade em que são inscritas as verdades, as significações prévias que constituem a lei do seu funcionamento: ordem, bem, verdade, justiça” (Martins, M. de L., 1990, p. 121). O narrador das atualidades, que também é predominante, usa um discurso que eleva o líder, utilizando dispositivos de retórica – como a adjetivação hiperbólica ou a utilização do humor –, mas também mudando o tom de

²³⁴ Como afirma Piçarra, no *Jornal Português*, “a excepcionalidade das notícias internacionais e o silêncio da narração quanto aos principais acontecimentos mundiais ilustram a orientação estatal na matéria” (Piçarra, 2011, p. 23).

²³⁵ Já discutimos no primeiro capítulo, a forma como a Exposição do Mundo Português foi uma das estratégias de propaganda do regime, procurando inculcar paradigmas históricos e culturais que serviriam como a definição da identidade nacional.

²³⁶ Predominantemente, aliás, era a voz do regime: o cineasta António Lopes Ribeiro, que também era o autor de alguns dos textos.

voz quando fala de questões importantes. Esse narrador tenta criar uma empatia familiar com o público (como uma figura paterna) e orienta o espectador dentro do plano, observando alguns elementos especiais como os que devem ser vistos (cf. Piçarra, 2006, pp. 175–177, 2011, pp. 32–33).

Neste sentido, a primeira camada do filme – as sequências das atualidades – oferece uma visão condensada da política de propaganda do regime e da sua ideologia. Estes jornais foram feitos para obter “uma imagem idealizada do país, que também tem uma história idealizada, com uma vida predominantemente rural e com seus habitantes tipificados pelo trajes regionais” (Paulo, 2000, p. 108). Além disso, algumas das imagens turísticas das atualidades também retratam uma “noção de portugalidade” (Paulo, 2000, p. 110). Por isso mesmo, várias sequências do filme mostram aspetos relacionados com a História de Portugal. Por exemplo, numa primeira sequência veem-se muitos jovens – presumivelmente da Mocidade Portuguesa – a caminhar e a fazer a saudação fascista em direção a um monumento e à tribuna de honra, onde está Salazar. Por cima, ouve-se a voz do ditador²³⁷ – colocada sobre a imagem pela montagem contemporânea – num dos seus discursos:

“Quando se é velho e se tem, ao longo de alguns séculos, uma história sente-se que existem outros valores e estes são, ao mesmo tempo, património e imperativos da vida nacional. A razão manda que um se conserve e aos outros sejamos fiéis”.

Logo a seguir, há uma sequência que relaciona alguns eventos de importância nacional – como a comemoração da Batalha de Ourique e a viagem do Presidente da República a Guimarães para comemorar os 800 anos do “nascimento” da nação – com um discurso de Salazar. As imagens são de festa, assinalando pequenos pormenores como as bandeiras de Portugal (as anteriores e a atual); a massa anónima do povo; a recriação histórica; as personalidades políticas e religiosas. Num dos cartazes que um grupo anónimo traz, lê-se: “Abaixo de Deus, a Pátria”. Ao longo destas imagens, ouvimos a voz do ditador:

“Quando, ao lado da ponte ou da estrada que lançamos para comodidade dos povos, reparamos o castelo ou o monumento, reintegramos a pequena igreja secular ou o mosteiro abandonado, alguns não veem que trabalhamos para manter a identidade do ser colectivo, reforçando a nossa

²³⁷ Todas as citações de Salazar incluídas neste subcapítulo são feitas diretamente do filme.

personalidade nacional. É isso que fazemos. Aquelas qualidades que se revelaram e fixaram e fazem de nós o que somos e não outros; aquela doçura de sentimentos, aquela modéstia, aquele espírito de humanidade, tão raro hoje no mundo; aquela parte de espiritualidade que, mau grado tudo que a combate, inspira ainda a vida portuguesa; o ânimo sofredor; a valentia sem alardes; a facilidade de adaptação e ao mesmo tempo a capacidade de imprimir no meio exterior os traços do modo de ser próprio; o apreço dos valores morais; a fé no direito, na justiça, na igualdade dos homens e dos povos; tudo isso, que não é material nem lucrativo, constitui traços do carácter nacional”.

Assim, o discurso de Salazar nos excertos escolhidos tenta construir um senso comum sobre a identidade nacional, implicando certas características como inatas do “carácter português”. Ainda de seguida, uma terceira sequência mostra-nos uma manifestação promovida para homenagear Salazar. As imagens mostram algumas corporações, atletas e organizações juvenis. Salazar é filmado em plano contrapicado, estabelecendo a relação divina com o povo que se aglomera no Terreiro do Paço, filmado como massa anónima. Podemos ver os dois exemplos nos fotogramas 7 e 8.



Fotograma 7: *Fantasia Lusitana*



Fotograma 8: *Fantasia Lusitana*

Durante esta sequência, ouvimos este discurso do ditador:

“Se por outro lado contemplamos a História maravilhosa deste pequeno povo, quase tão pobre hoje como antes de descobrir o mundo; as pegadas que deixou pela terra de novo conquistada ou descoberta; a beleza dos monumentos que ergueu; a língua e literatura que criou; a vastidão dos domínios onde continua, com exemplar fidelidade à sua História e carácter, alta missão civilizadora - concluiremos que Portugal vale bem o orgulho de se ser português.”

Assim, como estas sequências iniciais demonstram, tanto as atualidades como também esta nova montagem oferecem, como assinala Heloísa Paulo (2000, p. 108), “uma

figura de mito do líder, centrado em Salazar”, cuja aura paira na “realidade” que estes filmes tentam desenvolver. Também por isso mesmo, esta figura mítica é sempre apresentada pelo narrador como um guardião da nação e algumas imagens retratam esta enunciação²³⁸. Os discursos de Salazar aproximam-se de algumas das considerações que já fizemos no primeiro capítulo: assumem um carácter de excecionalidade nacional, procurando hiperbolizar os feitos históricos e a cultura nacional; por outro, constroem uma identidade portuguesa baseada num “viver habitualmente” e na modéstia. Mas, como podemos ver nestes excertos, a sua voz é de autoridade: antes mesmo de terminar a sequência da manifestação, o narrador acentua a providencialidade do chefe da nação, ao proclamar: “[Os manifestantes] foram ao Terreiro do Paço mostrar a sua dedicação e apreciação pelo homem que tem conservado Portugal afastado da fogueira da guerra”. Assim, parte importante dos discursos que citámos e que o documentário reproduz, pretendem servir de enunciados discursivos que inculcam os valores que o regime propõe, sobretudo numa ligação entre um passado heroico e uma personalidade ancestral portuguesa.

Para além disso, *Fantasia Lusitana* também destaca a ideia da criação do mito da neutralidade do regime. Isso é notado, logo de seguida, pela montagem que contrasta as imagens idílicas com imagens de arquivo alemãs, onde se observam os sinais que marcam os judeus (fitas pretas na roupa; lojas com inscrições). Logo aí, nota-se o paradoxo da “neutralidade”, sobretudo pela continuação do “viver habitualmente” que as imagens salazaristas mostram: por exemplo, num noticiário português que explica jocosamente o “Blitz”²³⁹ ou, em contraste absoluto, um grupo de miúdos – talvez da Mocidade Portuguesa – a cantar uma música popular. Esta *neutralidade* é mesmo ensaiada numa sequência onde surgem várias imagens de dispositivos militares, de paradas ou da saída de barcos com tropas para os Açores. Há também uma sequência que insere fotos de exercícios de defesa

²³⁸ Mais à frente no filme, *Fantasia Lusitana* inclui um excerto revelador de *O Pátio das Cantigas* (Ribeirinho, 1942), filme feito precisamente durante a guerra: algumas crianças são colocados num barco em forma de carrossel por Evaristo (a personagem principal representada pelo popular ator Vasco Santana). Nesse momento, a personagem diz: “Podem estar sossegadinhos, que aqui não lhes acontece mal nenhum”. Depois, através de um movimento de câmara, é revelado o nome do barco: “Salazar”. A inclusão deste excerto defende que, mesmo numa longa-metragem de ficção, a ideologia salazarista está implícita no cinema português. A este propósito consultar o já citado artigo de Paulo Granja (2000).

²³⁹ O narrador deste noticiário utiliza uma linguagem metafórica, eufemizando as terríveis noites de bombardeamentos aéreos, chegando mesmo a um nível insuportável quando diz: “e depois começa a atormentar-nos o ruído dos aviões inimigos; os ruídos são como as cerejas: um puxa o outro; e é assim que no geral se ouvem os ruídos das batidas antiaéreas” (sublinhado nosso).

contra ataques aéreos a Lisboa a que se seguem diversos noticiários sobre as relações diplomáticas entre Portugal e os países em guerra. Esta encenação tem apenas um propósito interno: mostrar a potencialidade do medo da guerra e da posição salvífica de Salazar.

Como vimos, uma das estratégias que João Canijo utiliza é permitir que as sequências de atualidades apareçam como foram vistas. O facto de não existir uma *voz-off* para contextualizar a história, possibilita sublinhar a ironia que existe nessas sequências, pelo menos do ponto de vista de um espectador esclarecido que as percebe como sendo hoje profundamente problemáticas. Essa dimensão torna-se mais evidente porque a situação exposta pelas *atualidades* é contrastada pela segunda camada do filme, que é realizada pelas leituras de textos dos três refugiados famosos em Lisboa. Portanto, há uma espécie de releitura das *atualidades* que expõe o seu discurso de ilusão. Além disso, são justapostos outro tipo de imagens que revelam algo da realidade dolorosa, como é o caso das imagens dos judeus já referenciadas ou do que aparenta ser uma sequência na fronteira, a onde os refugiados acorrem. A montagem destas sequências com imagens das atualidades portuguesas, bem como a camada sonora acerca da experiência dos exilados dá um novo contexto do discurso de Salazar exposto pelos noticiários²⁴⁰.

As leituras dos três textos dos refugiados²⁴¹ apontam, claramente, o contraste entre uma Lisboa alegre e a tristeza dos imigrantes, entre aquilo que deixaram para trás – a guerra e o sofrimento – e a ilusória felicidade de Portugal. Por exemplo, Alfred Döblin relata a sua chegada a Portugal e o choque que enfrentou ao olhar uma cidade luminosa e alegre. Para o escritor, esse choque era tanto maior quanto a recordação da guerra que ainda estava na sua cabeça:

“Nunca esqueceremos o impacto que isto [a cidade de Lisboa barulhenta e ativa] teve em nós. Não longe daqui, a grande nação francesa contorcia-se de dor. Cidades inteiras mergulhadas na obscuridade da guerra. (...) Passava-se fome e aguardavam-se ordens do invasor. Sofria-se e

²⁴⁰ Uma das críticas a *Fantasia Lusitana* foi a de não sinalizar a resistência interna que, apesar de muito minoritária, também existiu e lutou contra o regime. Desta forma, o discurso do realizador só incorpora o *olhar exterior*. Diz André Barata: “O lugar vazio deixado por João Canijo, anulando qualquer contra-representação da portugalidade, acaba por sugerir uma fatalização do modo de ser português que mais não faz do que confirmar, mesmo legitimar, a representação que o regime se impunha” (Barata, 2011, p. 114). Consideramos, no entanto, que o argumento que seguimos no nosso texto contraria esta suposta *legitimação* do regime operada por João Canijo.

²⁴¹ Citaremos os textos dos três autores a partir das legendas do filme (retiradas da edição oficial em DVD).

estava-se prostrado. Milhões de homens levados para o cativeiro, milhões de pessoas aterrorizadas, dezenas de milhar de mortos – e aqui, em Lisboa, as luzes brilhavam. Desfrutava-se a paz. Mas nós não conseguíamos sentir alegria. Só pensávamos o que deixámos para trás. Irrequietos, dirigimo-nos de carro para a cidade do brilho, de um brilho que nos parecia infernal”.

Como observamos, para Döblin – e também para Erika Mann e Saint-Exupéry, noutros excertos –, a luz noturna era sinal de ingenuidade porque parecia ignorar os perigos da guerra; mas também de ignorância por uma guerra terrível. Era um absoluto contraste com a paisagem noturna das cidades em guerra, obrigadas a viver às escuras para dificultar a tarefa dos bombardeiros. Saint-Exupéry expõe isso mesmo quando diz: “as cidades na minha terra, à noite, eram cor de cinza. Eu tinha perdido o hábito de ver a luz, e esta capital radiosa causava-me uma espécie de mal-estar. Eu sentia pesar, sobre Lisboa, a noite da Europa habitada por grupos errantes de bombardeiros”.

Continuamente, por isso, *Fantasia Lusitana* justapõe imagens – tanto fotografias como excertos em movimento – da vida dos refugiados em Portugal, com os alegres noticiários do *Jornal Português*. No seu texto, Erika Mann escreve precisamente sobre esses milhares de refugiados que vieram a Lisboa para fugir de Hitler, e sua angústia enquanto esperavam por uma saída para outro lugar²⁴². Mann observa a melancolia dessa massa de pessoas e de uma espera lenta, enquanto passeiam pela cidade. Numa das sequências, vê-se um filme breve de Lisboa que não foi produzido pelo regime, bem como algumas fotos: estas imagens são exemplares de uma visão mais sombria ao mostrarem uma cidade escura, cheia de multidões deambulando. Aliás, mais uma vez, a sequência ganha um maior significado quando contrastada com a sequência seguinte que, sucessivamente mostra: uma estreia de um filme português (*O Feitiço do Império*) como um evento social, presenciado por pessoas afetas ao regime; ou as visitas ocasionais de figuras do cinema²⁴³ de outros países, filmadas a partir do ponto de vista das *atualidades*. Numa delas, o

²⁴² Observa Erika Mann: “Lisboa, o único porto livre e neutro da Europa, tornou-se num ponto de encontro e na sala de espera de todos os que fogem de Hitler. (...) O número varia, mas são sempre aos milhares. (...) [Ficam] à espera. De quê? Do barco de salvação que os levará, para qualquer parte, daqui para fora, para longe do inimigo que os perseguiu. (...) Apenas se [espera], melancolicamente, sob uma angústia desamparada e um calor sufocante; as nuvens [pairam] baixas sobre a cidade, e os refugiados [andam] sem sentido pelas ruas; nada podiam fazer e pouca esperança podiam ter”.

²⁴³ Curiosamente, esta sequência mostra diversos atores de cinema, isto é, de um meio potencialmente ilusório; aliás, muito ilusório porque não sabemos se estes atores não estariam também em trânsito de fuga à guerra.

narrador reafirma o discurso do regime ao declarar: “Portugal, oásis de paz num mundo em guerra”. Podemos ver, agora, quatro fotogramas que expõem os opostos: o 9 e 11, da realidade dos refugiados; o 10 e 12, das festas de sociedade (da estreia mencionada) ou do Carnaval de Lisboa.



Fotograma 9: *Fantasia Lusitana*



Fotograma 10: *Fantasia Lusitana*



Fotograma 11: *Fantasia Lusitana*



Fotograma 12: *Fantasia Lusitana*

A reforçar a imagem escura de Lisboa, Erika Mann escreve sobre o medo que os refugiados sentiam sobre uma ausência de perspectivas:

“toda esta gente [os refugiados] – belgas, dinamarqueses, noruegueses, homens, mulheres e crianças – foram surpreendidos nos seus países de origem pelo inimigo como se é atingido por um terramoto ou um dilúvio. De repente, tudo estava destruído e perdido. De repente, viam-se sem casa, perseguidos e rejeitados e, de repente, estavam aqui [Lisboa], à espera. É estranhíssimo. Esta sensação de infinito desamparo provoca em mim um grande medo.”

Parte central do filme consiste nas sequências sobre a Exposição do Mundo Português, profusamente filmada pelas atualidades. Nos excertos que o realizador inclui, vemos os diferentes elementos caracterizadores: a “magnitude” da exposição, o seu clima

de festa e uma construção de Portugal – as aldeias pitorescas²⁴⁴, a igreja, os cortejos históricos ou a apologia do multiculturalismo no centro colonial, em discurso que destaca a superioridade racial. Assim, estas imagens incluíam parte importante do discurso cultural do regime: vimos aliás, a partir de Luís Cunha, no primeiro capítulo, como esta exposição servia um campo de significações que se traduzia numa *alma nacional*, ancestral e católica. Por isso, destacava-se a importância da história como percursora das qualidades contemporâneas ou a definição de protótipos da verdadeira portugalidade, sobretudo presente nas aldeias rurais portuguesas. É perante estas imagens que surge um texto de Antoine de Saint-Exupéry. O escritor vê Lisboa como “paraíso claro e triste” e fala de um “Portugal agarrado à ilusão de felicidade”, já que tenta abstrair-se de uma ameaça de guerra²⁴⁵. É também sobre a luz ofuscante da noite que Döblin mostra a sua última visão de Portugal, quando sai de barco de Lisboa, através das luzes brilhantes da Exposição do Mundo Português: “O navio levantou a âncora, já era de noite, na escuridão. Lentamente inverteu a sua marcha e foi conduzido para a barra do Tejo. A Exposição do Mundo Português resplandecia como um conto de fadas. A sua luz mágica foi a última coisa que vimos da Europa”. Os fotogramas 13 e 14 são da sequência da exposição. O primeiro, reforça o pitoresco que se pretende retratar; o segundo, promove a concretização visual dos escritos de Alfred Döblin e a felicidade ofuscante da noite da exposição.



Fotograma 13: Fantasia Lusitana

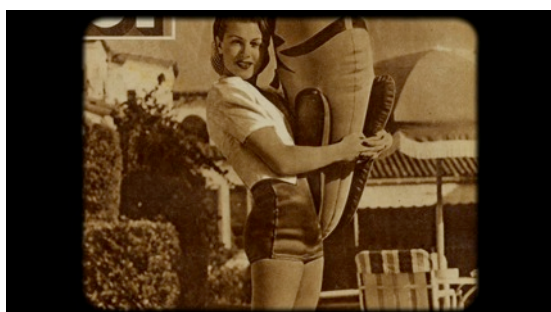


Fotograma 14: Fantasia Lusitana

²⁴⁴ No momento da exibição destas aldeias, o narrador das *atualidades* diz: “Dançava-se e cantava-se a valer ali mesmo ao pé, nas Aldeias do Centro Regional, verdadeiro brinquedo da exposição, resumo de tudo o que há de mais bonito e alegre e pitoresco por esse Portugal além”.

²⁴⁵ Para Antoine de Saint-Exupéry, “Portugal ignorava o apetite do monstro. Recusava-se a acreditar nos sinais. Exibia todas as suas maravilhas. Mostrava os seus grandes homens. À falta de um exército, à falta de canhões levantara contra o ferro do invasor todas as suas sentinelas de pedra: os poetas, os navegadores, os conquistadores. Todo o passado de Portugal, à falta de exército e de canhões, bloqueava o caminho. Quem ousaria esmagá-lo diante da herança de um passado tão grandioso?”.

Aliás, o contraste entre as duas dimensões – a vida portuguesa e a realidade da guerra – mantém-se quando são exibidas várias imagens das praias, dos hotéis e do casino que existiam à volta de Lisboa (Estoril, Cascais). O mundo mostrado nessa sequência é feito de festas, descontração e de figuras de um *jet-set* nacional. Uma das imagens mais significativas da sequência é a capa do *Século Ilustrado*²⁴⁶ em que domina de alto a baixo uma mulher em fato de banho; no canto, em tamanho muito mais pequeno, o aviso da reportagem, no interior, sobre os bombardeamentos em Londres, como podemos ver nos fotogramas 15 e 16. Estas imagens acentuam o menosprezo pela guerra e a valorização de aspetos fúteis.



Fotograma 15: *Fantasia Lusitana*



Fotograma 16: *Fantasia Lusitana*

Os textos dos escritores estrangeiros contradizem, de forma nítida, a fantasia do Portugal proposta por Salazar e as imagens que mandou produzir. Eles expõem a falsidade do mito do ditador que inventa um país grande, rico e neutro. A dura realidade de uma população analfabeta, pobre e com fome é sempre excluída pelas imagens que ilustram o discurso do regime. Mesmo as imagens dos refugiados são omitidas destas sequências de *atualidades*. Os discursos de Salazar elevam Portugal a uma das maiores nações do mundo, enquanto os textos das três personalidades notam as ilusões constantes desse discurso, caracterizando o contexto social que encontram de forma bastante crítica (como, por exemplo, desvendando a existência de analfabetos e de comportamentos rudes).

²⁴⁶ Os jornais da época, como mostra Maria Manual Baptista (2006), formaram uma voz “unânime” que repetia os discursos do regime. Daí que “mal se distinguem os relatos de jornal para jornal: o regime [tinha] (...) uma bem elaborada estratégia que hoje chamaríamos de «marketing» político, no âmbito da qual praticamente todos os dias [tinha] (...) algo a festejar ou a inaugurar” (Baptista, M. M., 2006, p. 103). Mais uma vez, a autora reforça a visão de um diplomata brasileiro que nota “um outro planeta” em Portugal, já que nestes jornais a comunicação eufórica do regime convive com as notícias da guerra (cf. Baptista, M. M., 2006, p. 105).

Por isso, à medida que o filme avança, Canijo revela-nos, sobretudo, a representação cultural e ideológica de Salazar e a sua formatação da identidade nacional. Isso é demonstrado, como já se referiu, pela sua forte presença como a voz de continuidade. Ele marca o ritmo e a ideologia nacional. Além disso, as imagens, como dissemos, também constroem na superfície um mundo de paz e tranquilidade. Só interessam às *atualidades* os assuntos anódinos e festivos, como uma sequência sobre o Carnaval de Lisboa. Até mesmo o tom irónico que é construído ao longo do filme indica como essas *atualidades* tentam formular uma ideia de familiaridade: Portugal como uma família indestrutível com valores fortes e antigos. Para o comprovar, outra longa sequência mostra-nos detalhadamente os produtos portugueses típicos vendidos nas feiras, que são apresentados como contraste com a fome de outros países (a abundância vs. a carência). Noutra sequência, é exibida uma diferença de classes de bebés e a construção ideológica do noticiário reforça uma potencialidade da degenerescência das classes baixas e da sua propensão para a vadiagem ou o crime. Esta sequência demonstra bem como o erro moral é mostrado para reforçar a necessidade de uma família harmoniosa como correção; para além disso, opera também uma normalização da separação social. Ainda outra questão pode ser levantada: em todos esses noticiários é sempre salientado pelo regime a importância dos valores católicos, apoiados por sequências onde a religião é dominante no discurso do regime, como é o caso de uma peregrinação a Fátima.

Fantasia Lusitana atinge o seu clímax com o fim da guerra, assumida em Portugal como uma vitória. É aí que se alcança o cerne da propaganda salazarista ao implicar o povo numa manifestação “espontânea”. Comparando momentos incomparáveis, o noticiário chama a esse momento de exaltação, o “Dia S” (de Salazar) equiparando-se ao “Dia D”, clamando pelo líder e explicando a salvação nacional precisamente na sua liderança. É nessa sequência que o filme de João Canijo entra numa espécie de balanço: exibindo diversas imagens típicas de *portugalidade* – o trabalho no campo, as peregrinações, jovens atletas, jogo de futebol, festas populares, os pescadores, feiras agrícolas, etc. –, ouve-se, de novo, como um eco a voz de Salazar e da sua ideologia²⁴⁷:

²⁴⁷ A sequência não deixa de ser ambivalente porque todas os excertos são mostrados com um certo cinzentismo da imagem. Para além disso, no meio da sequência, são exibidas figuras de autoridade e há mesmo uma fotografia onde se vê uma exibição da violência da polícia.

“A Nação é para nós sobretudo uma entidade moral, que se formou através de séculos pelo trabalho e solidariedade de sucessivas gerações, ligadas por afinidades de sangue e de espírito, e a que nada repugna crer esteja atribuída no plano providencial uma missão específica no conjunto humano. Só esse peso dos sacrifícios sem conta, da cooperação de esforços, da identidade de origem, só esse património colectivo, só essa comunhão espiritual podem moralmente alicerçar o dever de servi-la e dar a vida por ela. Tudo pela Nação, nada contra a Nação. (...) Este doce país que é Portugal, pequeno na Europa, grande e dilatado nos outros continentes, (...) não pode, no nono século da sua história, duvidar da sua realidade de Nação. Esta realidade em que englobamos a independência, a unidade orgânica e a missão civilizadora é um pressuposto ou ponto de partida e foge a toda a discussão. E daqui este corolário: quem não é patriota, não pode ser considerado português”.

O filme termina com o ato público de agradecimento divino por Portugal ter escapado à guerra, mostrando a inauguração, em 1959, do monumento *Cristo-Rei*, na margem sul de Lisboa, uma homenagem ao fim da guerra e à neutralidade do país. Há, nessa sequência, uma confusão propositada entre nação e religião: como se Portugal fosse protegido por Deus²⁴⁸; é também o cúmulo público da providencialidade de Salazar, reiterando a sua missão salvadora do povo português, como observamos nos fotogramas 17 e 18.



Fotograma 17: *Fantasia Lusitana*



Fotograma 18: *Fantasia Lusitana*

Em conclusão, tentamos evidenciar a forma como *Fantasia Lusitana* expõe a ideologia salazarista que moldou e criou representações culturais portuguesas específicas através das *atualidades*. Desta forma, o filme revela, com clareza, as ferramentas usadas pelo regime para a criação de uma tábua de valores salazaristas. Parece-nos importante

²⁴⁸ Nessa sequência, reforça-se a “divina providência” do regime de Salazar, quando se dá destaque, no jornal de *atualidades* original, a um pequeno pormenor da inauguração: uma pomba branca que, em vez de voar para longe, se aproxima da tribuna presidencial.

ressaltar que *Fantasia Lusitana* trabalha a partir da ilusão do “viver habitualmente” que forjou a longevidade do regime. Essa ilusão é exposta à sua arbitrariedade ao privilegiar uma segunda camada sonora. Também outras imagens que o filme contrapõe às atualidades – sobretudo fotografias – clarificam essa segunda camada, que pretende contrapor a representação do regime, com outras representações exteriores ao seu discurso. O confronto destas duas camadas evidencia, sem dúvida, a ideologia do Estado Novo, ao mostrar e ao sugerir um *fora de campo* dos jornais de *atualidades* portugueses²⁴⁹.

Mesmo que este filme seja de uma fase já avançada na carreira do cineasta, parece-nos essencial, desta forma, entender o cinema de João Canijo como *revelação* de camadas ocultas ou falsificadas nas representações culturais oficiais e, ao mesmo tempo, como confronto de representações oficiais da cultura portuguesa com percepções e imagens que se lhes opõem. É a partir da evidência destas duas camadas – que são claramente postas em confronto em *Fantasia Lusitana* – que será possível analisar os filmes de ficção do realizador, ainda que trabalhem de forma menos óbvia.

3.2.2 A organização familiar e a violência nos filmes de ficção de João Canijo: um modelo narrativo

Depois da revisitação histórica de *Fantasia Lusitana*, virámo-nos agora para o cinema de ficção de João Canijo, constituído por sete longas-metragens, onde, para observar a questão da identidade nacional, nos vamos concentrar na sua dimensão narrativa. Consideramos que os filmes de ficção assumem uma centralidade diegética no núcleo familiar, expondo as suas personagens a uma violência física e psicológica. De certa forma, observa-se nesta análise uma mesma dialética entre as representações idealizadas e uma revelação de um mundo violento e de conflitos familiares. Esta abordagem narrativa coloca o cinema de João Canijo no centro de uma discussão cultural entre o legado do salazarismo e uma identidade contemporânea instável. Como veremos, podemos colocar estes filmes sob o prisma da análise efetuada por pensadores como Eduardo Loureço ou José Gil, sobretudo nas suas discussões do recalcado e da não-inscrição. Para além disso, esta

²⁴⁹ Voltamos a citar Maria do Carmo Piçarra, que nota tudo aquilo que estas *atualidades* apagaram: o *Jornal Português* “não deixava espaço para a informação geral relevando antes a institucional – a frequência de edições especiais do jornal reportando os grandes acontecimentos da situação é sintomática – pelo que (...) não prima pela diversidade temática. Assinala-se ainda a falta de cobertura jornalística de temas actualmente incontornáveis (como conflitos sociais) ou escassa cobertura de acontecimentos imprevistos (acidentes, etc.)” (Piçarra, 2011, p. 31).

análise pretende também preparar o caminho para estabelecer uma relação entre essa discussão nacional e sua inserção na tradição de outras narrativas que lidam com ou expressam a violência oculta de uma sociedade, nomeadamente a tragédia (que provém da primeira manifestação dramática humana – o teatro grego) e o melodrama (que pode ser considerado um género fulcral do cinema, sobretudo na discussão da família como alegoria das forças existentes na sociedade patriarcal do pós-guerra), que traçaremos no subcapítulo seguinte. Assim, estará em jogo nesta análise da dimensão narrativa: a estrutura de relações entre as personagens e as suas categorias de poder, assim como uma relação entre as classes sociais do Portugal contemporâneo, sobretudo olhando para uma classe média-baixa que habita em lugares periféricos. Aglutinando estas questões, estará o foco central desta dissertação: a violência enquanto conflito e revelação de uma sociedade patriarcal, baseada na construção de uma autoridade familiar dotada de um poder ilimitado.

Para iniciar a nossa discussão, tentemos, sumariamente, descrever o contexto familiar destes sete filmes para esclarecer o nosso objeto de estudo, relatando os problemas estruturais de cada enredo:

Três Menos Eu

Rita vive sozinha com a sua irmã mais pequena, num apartamento, em Lisboa. Os pais – perceberemos mais tarde – estão fora de casa, numa viagem de cruzeiro. Subitamente, Rita recebe a visita de Anne, uma prima francesa que vem passar uns tempos a Lisboa. Essa visita, de descoberta mútua, provoca uma relação entre as primas e um terceiro elemento: António, que se apaixona por Anne e inicia um relacionamento com ela. Entretanto, os três decidem abandonar Lisboa – já que a mãe de Rita regressa ao apartamento –, ocupando uma casa à beira-mar, onde lutam pelo afeto uns dos outros: Anne e António em clima amoroso e Rita intrometendo-se entre os dois. O filme desenvolve a personagem de Rita como uma personagem solitária que procura o afeto e a reconfiguração familiar com um casal improvável.

Filha da Mãe

Maria vive com a sua mãe, Júlia, uma atriz vedeta da televisão e do teatro. O conflito entre as duas é evidente, desde o início, e ele só se agudiza com o regresso de Álvaro, ex-marido

de Júlia – de quem se volta a aproximar –, e possível pai de Maria. A relação entre a mãe e Rita vai-se degradando. A par desta relação conflituosa, Maria envolve-se, juntamente com o seu namorado, num assalto ao Teatro D. Maria II, que resulta na morte de um vigilante. Também por causa disso – e da fuga à polícia –, Maria afasta-se da cidade e procura o afeto do seu possível pai, na casa senhorial longe de Lisboa onde ele vive. Na relação entre os dois, há uma mistura de fascínio paternal, mas também um certo desejo físico, que sugere um incesto. Júlia, sabendo destes desenvolvimentos, denuncia Maria como também filha de Álvaro. Num momento final – em que a diegese é ambivalente, já que parece transformar-se numa farsa – Júlia mata Álvaro com a cumplicidade da filha.

Sapatos Pretos

A família é constituída pelo casal Dalila e Marcolino. Têm um filho pequeno, pré-adolescente e ambos fazem a gestão de uma ourivesaria. Percebe-se, desde o início, que o casamento entre ambos está em degradação – há até a sugestão de que foi um casamento de conveniência. Dalila ostensivamente afasta-se do marido e inicia um relacionamento extraconjugal com Pompeu. Por seu lado, Marcolino sente-se ofendido pelo afastamento e acaba mesmo por violar a mulher duas vezes, para além de a agredir (ainda além disso, Marcolino tem também um relacionamento secreto com uma vizinha, Ercília). À medida que Dalila é humilhada e obrigada a manter uma relação legal com Marcolino (a sua ourivesaria é motivo de uma hipoteca), ela inicia o planeamento da morte do marido, exigindo que seja Pompeu, o amante, a matá-lo. Este, sem coragem para o fazer, acaba por contratar um assassino profissional. Depois de consumada a morte de Marcolino, Dalila esconde Pompeu numa casa afastada. Este será o primeiro passo para, num golpe final, Dalila enganar Pompeu, denunciando-o como o único assassino do seu marido.

Ganhar a Vida

A família vive nos subúrbios de Paris e é constituída por Cidália e Adelino. Ela é empregada de limpeza, ele tem uma microempresa de construção civil. Ambos têm dois filhos: um pré-adolescente e um jovem adulto. A família parece ser estável na narrativa anterior ao filme – embora possamos admitir que o dia-a-dia era feito, quase exclusivamente, para o trabalho. No entanto, um acontecimento quebra a normalização familiar: o filho mais velho é morto. Este grave distúrbio familiar provoca o início da deriva contestatária de Cidália. Num

primeiro momento, ela procura organizar uma petição da comunidade portuguesa, criticando a atuação da polícia. No entanto, a sua atuação isola-a da própria comunidade, que se vai afastando dela, acentuando um conflito com a família. A forma mais evidente de perceber como a comunidade reage a Cidália, está patente num dos misteriosos acontecimentos do filme: a casa da família é incendiada (supõe-se que terão sido grupos de jovens que não gostaram da contestação de Cidália e de que resulta um maior policiamento do bairro). Com esse isolamento, também o relacionamento entre o casal começa então a degradar-se, até atingir um ponto de não retorno quando Cidália confessa um relacionamento com Orlando, um jovem luso-francês, emigrante de segunda geração. Na verdade, este relacionamento entre Cidália e Orlando é, de novo, ambivalente: por um lado, Cidália parece olhar para Orlando como um substituto do seu filho, mas, por outro, as imagens sugerem um desejo que nunca é concretizado. Adelino, como culminar da sua separação com Cidália, acaba por regressar, com o filho de ambos, para Portugal, deixando-a sozinha em França. No último plano do filme, de forma ambivalente, sugere-se um suicídio de Cidália.

Noite Escura

A família é composta por um casal, Nélson e Celeste, ambos donos de uma casa de alterne. Têm três filhos: Carla, uma jovem adulta; Sónia, uma adolescente; e Manuel, ainda uma criança (e quase ausente da narrativa). Logo no início, percebe-se que o pai é obrigado a esquemas complexos de lavagem de dinheiro. No entanto, o grande conflito narrativo decorre da exigência de uma mafia russa de obter Sónia como moeda de troca, depois de um problema causado pelo pai. Toda a diegese ocorre numa única noite, entre o momento da exigência e a concretização da partida de Sónia. Por isso mesmo, durante a narrativa, Nélson tenta encontrar desculpas para esconder a verdade da família. Apenas Carla percebe o que aconteceu. Para evitar ser descoberto, Nélson inventa uma história paralela: a filha será levada por um empresário para Espanha, de forma a desenvolver uma carreira musical. E é por isso que o empresário ali está: para assistir à estreia de Sónia como cantora. Para além disso, durante a narrativa, nota-se que a família está envolta em problemas de afeto e ciúme, incluindo uma relação tensa entre Celeste e a sua filha Carla ou uma clara relação sexual entre Nélson e Carla (que chega a uma cena de sexo oral). Na cena final, a família acaba por consumir uma destruição maior, já que Carla tenta evitar a ida da irmã, mas é

imediatamente morta pelo gangue. E num gesto radical, Celeste também se vinga de Néelson, matando-o. Sónia é levada pela mafia e as alternadeiras continuam a seduzir os seus clientes.

Mal Nascida

A família vive num café de uma aldeia transmontana. É constituída por Adelaide, a filha Lúcia e o padrasto Evaristo. O filme é todo estruturado a partir de uma crise que é anterior à narrativa fílmica: Lúcia tem um ódio à mãe e ao padrasto, já que os culpa da morte do seu pai. Assim, a estrutura familiar é totalmente caótica, ocupada por ressentimento e acusações mútuas. O desprezo de Lúcia é continuamente verbalizado em cenas intensas. Evaristo e Adelaide querem casar Lúcia com Jusmino (o tolo da aldeia e com quem Lúcia terá uma relação) e quando ela recusa, preparam-se para a internar num hospital psiquiátrico. Entretanto, dois jovens chegam ao café da família, como ilustres incógnitos. Quando um deles morre, o outro revela a identidade do morto: é Augusto, o irmão desaparecido de Lúcia. A família começa a velá-lo, mas o verdadeiro Augusto é, na verdade, o outro rapaz, que, logo a seguir, se revela a Lúcia. Desta forma, o seu objetivo pode ser concretizado: esperar pelo regresso do irmão para vingar a morte do pai. É isso que acontece na última cena, quando Lúcia e Augusto matam, sucessivamente, Evaristo e Adelaide.

Sangue do Meu Sangue

A família vive numa casa do Bairro Padre Cruz, em Lisboa. Márcia é a matriarca e vive com a irmã, Ivete, e com os seus dois filhos: Cláudia e Joca. Durante a narrativa, surge também o pai de Cláudia, Alberto. A desestruturação familiar, neste filme, não é tão marcada, embora persistam problemas sociais (Joca é um pequeno traficante) e ausência de perspetivas de vida para além do dia-a-dia (sobretudo exposta em Ivete, uma mulher na casa dos trinta que ainda não conseguiu construir uma nova família). Ao longo da história, ainda assim, são colocados problemas que afetam o equilíbrio familiar: Cláudia tem um relacionamento com Alberto, um professor seu (para além do seu namorado do bairro, César), mas Márcia acaba por perceber que se envolveu com um homem com quem, em tempos, tivera uma relação. Alberto é, por isso, pai de Cláudia. Por outro lado, Joca é apanhado em esquemas para desviar um pacote de droga e assim enganar o seu chefe de gangue, Telmo, e tem que

ser salvo por Ivete (a sua tia). Aliás, nas cenas de conjunto com a família, constantemente se percebe uma irritação e tensão entre diferentes personagens: Joca e Márcia; Joca e Cláudia; Ivete e Cláudia; Márcia e Ivete. Na outra família que o filme introduz, de classe média-alta, Alberto – o professor que tem um relacionamento com Cláudia – e Maria da Luz, também o afastamento é progressivo, apesar de uma certa aparência de normalidade. Como consequência dos conflitos ao longo da narrativa, Márcia vai até ao limite para acabar o relacionamento entre Cláudia e Alberto (consegue-o quando revela a Alberto ser pai de Cláudia). A relação entre mãe e filha volta à normalidade anterior. Por outro lado, Ivete é humilhada por Telmo de forma a limpar a dívida contraída por Joca, embora este acabe por alvejar Telmo, matando-o.

Como acabámos de ver, a família é um grupo social em risco nos filmes de João Canijo. No entanto, é possível traçar momentos diferentes na sua filmografia, em relação à utilização da família no contexto da questão identitária. Os dois primeiros filmes, *Três Menos Eu* e *Filha da Mãe* – que, aliás, têm uma grande distância temporal para o terceiro – apresentam características específicas, que abordaremos de seguida – como uma focalização numa protagonista pós-adolescente, de classe média, com problemas de identidade – que os distinguem dos filmes posteriores. Estes, ao demonstrar uma evidente degradação da família, concebem o espaço familiar como um microcosmos da deterioração da sociedade e da sua normalização em práticas afetivas castradoras da afirmação individual.

Parece também óbvio que grande parte das protagonistas destes sete filmes são sujeitos em transição identitária, que podemos dividir em dois grupos: da adolescência para a idade adulta; e o envelhecimento feminino. Nesse sentido, *Três Menos Eu* e *Filha da Mãe* acabam por partilhar alguns aspetos desta complicada transição com os filmes posteriores. Por outro lado, parece-nos claro que os segundos se constroem a partir de núcleos familiares com conflitos mais graves. Também outro aspeto é relevante para esta distinção: os dois primeiros filmes não têm preocupações sociais ou económicas e são protagonizados por uma classe média que vive em Lisboa. Pelo contrário, os outros são

colocados em comunidades com problemas sociais e económicos²⁵⁰ e em lugares periféricos.

Neste sentido, dividiremos a análise mais específica aos filmes e a forma como eles lidam com as identidades – subjetivas, familiares e nacionais – a partir destes dois blocos: os dois primeiros filmes, que consideramos tratarem, sobretudo, identidades em transição; e os cinco filmes seguintes, que se estruturam na degradação da vida familiar, considerando que a família é, toda ela, protagonista coletiva do enredo.

3.2.2.1 *Identidades em transição em Três Menos Eu e Filha da Mãe*

Assim, convém clarificarmos a forma como esta identidade em transição no contexto familiar é discutida nos dois primeiros filmes. O papel de protagonista é entregue a uma personagem feminina: Rita e Maria²⁵¹, respetivamente. Estas personagens são muito ambivalentes, desde logo pela sua idade: a transição entre a juventude e a vida adulta. É nesse sentido que Augusto M. Seabra propõe analisar os filmes a partir de um “rito de passagem – entre a pós-adolescência e a idade adulta” (Seabra, 2012, p. 63). Aliás, este rito de passagem nota-se também pela forma como as suas personagens são caracterizadas a partir de um conflito entre gerações, já que têm relações turbulentas com as respetivas mães, como já evidenciámos. Por um lado, em *Três Menos Eu*, Rita tem uma mãe ausente numa viagem de cruzeiro; por outro, Rita acaba por abandonar a sua casa. No segundo filme, Maria tem uma relação muito complicada com a mãe e um pai incógnito. Durante a narrativa, o pai regressa, mas o triângulo familiar já não funciona. A mãe preocupa-se muito mais com os seus pequenos problemas do que com Maria.

Nos dois filmes – e diferentemente da filmografia futura de Canijo – as protagonistas são membros de uma classe média/média-alta, sem problemas financeiros²⁵². Mas as protagonistas não deixam de ter problemas emocionais complexos. Na verdade, Maria e Rita – até por serem interpretadas pela mesma atriz – são personagens com uma caracterização muito semelhante: marias-rapaz, cabelo curto, roupas masculinas ou comportamento infantil e inconstante. Elas querem afirmar a sua identidade, mas

²⁵⁰ Talvez seja importante ressaltar que esse não é o caso de *Noite Escura*, já que a família é dona de uma casa de alugar. No entanto, a família está também marcada por problemas económicos, de que aliás resulta o problema narrativo inicial.

²⁵¹ Ambas são protagonizadas pela atriz Rita Blanco.

²⁵² Pode supor-se essa situação económica a partir das casas onde vivem ou das suas despreocupações com a dimensão financeira da sua vida.

apenas conseguem demonstrar a sua fragilidade emocional. Há uma dificuldade em definir a sua identidade subjetiva que nasce destas características; para além disso, essa transição entre a juventude e a idade adulta fica bem patente em alguns dos comportamentos infantis e amuos que conduzem a uma necessidade de fazer-se notar nas relações afetivas²⁵³. Mais notório ainda: ambos os filmes colocam cenas paradigmáticas – quase no final da narrativa – quando Rita e Maria acabam por se vestir de mulher, arranjando o cabelo e pintando a cara, em notório contraste com a identidade visual anterior. Elas querem parecer adultas, sobretudo para cativar uma personagem masculina, mas essa transformação é sempre posta em causa no decorrer das próprias cenas pelas próprias protagonistas, que abandonam esse papel ambivalente que tentam representar.

Filha da Mãe torna isso ainda mais evidente, porque Maria tem todas as características de rapariga durona, que não tem medo de nada (diversas cenas mostram o seu comportamento destemido). Ao partilhar alguns momentos com o seu pai, essa dureza vai esmorecendo aos poucos. Como a relação é ambígua – há entre ambos um desejo sexual –, Maria abandona a sua identidade, procurando parecer uma *mulher*, colocando um vestido branco, pintando os olhos e a boca e arranjando o cabelo. A máscara, contudo, durará apenas alguns momentos, já que a própria Maria não se reconhece nessa nova personagem. O seu pai também lhe diz: “Personagem novo? Antes pivete, agora gatinha”. Este momento, nas palavras de Manuel S. Fonseca (1990a, p. 66), revela “o imenso desamparo da personagem de Rita Blanco e a imensa fragilidade que só se expõe – numa aparição lindíssima – quando finalmente abandona as calças para se vestir como mulher”. Esta mudança pode ser observada nos dois fotogramas seguintes. No primeiro, Maria é uma rapariga durona, mal-educada, vestida sempre com calças, sapatilhas e blusão preto; no segundo, Maria apresenta-se a Álvaro como uma mulher, com um vestido branco e com a cara maquilhada.

²⁵³ Em *Três Menos Eu*, a protagonista também tem outras características que aprofundam um certo comportamento infantil: Maria chucha no dedo em algumas cenas e, diversas vezes, explica os seus pensamentos através de uma *voz-off* infantilizada. Em *Filha da Mãe*, Maria muitas vezes gosta de ser mal-educada: põe o dedo no nariz ou cospe para o chão.



Fotograma 19: *Filha da Mãe*



Fotograma 20: *Filha da Mãe*

Esta identidade ambivalente é reforçada noutros elementos narrativos. Por exemplo, as duas protagonistas também têm um fascínio por outras identidades, já que se relacionarão com outras personagens mais “livres” e adultas: Rita pela sua prima francesa Anne – que vem visitá-la e aparece com uma aura de pessoa mais velha e mais *trágica*; Maria pelo seu pai, Álvaro, pintor expressionista e alguém que preza a sua liberdade: fugiu e voltou para Portugal, depois de ter estado vinte anos no Brasil. Aliás, este fascínio levará à necessidade de ambas se conseguirem relacionar com os seus objetos de desejo, mas através de pequenas traições ou enganos. Em última análise, as duas pretendem conquistar esse objeto de desejo. Por exemplo, em *Três Menos Eu*, depois de provocar uma crise entre Anne e António (o namorado), Rita foge e António corre atrás dela até a alcançar; nesse momento, ela diz: “Eu quero ser a mais importante. [pausa] Não quero ser a mais importante. Quero ser a única”. Neste triângulo amoroso, Rita disputa a atenção tanto de António como de Anne. Ela quer relacionar-se com alguém, estabelecer uma relação de intersubjetividade, mas falha sempre.

Também Maria, em *Filha da Mãe*, tem uma frase paradigmática quando se veste de mulher: virada para o pai, esclarece, “Foi para tu gostares de mim”. De novo, Maria disputa a atenção do pai, como antes a da mãe – o seu comportamento rebelde parece ser apenas uma reação contra o alheamento da mãe. Assim, ambas as personagens – Rita e Maria – precisam de ser reconhecidas enquanto sujeito próprio, num mundo de sentimentos caóticos e desequilibrados, onde elas não encaixam. Há um desejo de ordem e de reconfiguração familiar²⁵⁴ ou uma impossibilidade da família em satisfazer as suas necessidades de desejo. Ambas procuram figuras de identificação no interior das famílias com personagens mais velhas e fascinantes.

²⁵⁴ Curiosamente, ambos os títulos dos filmes – *Três Menos Eu* e *Filha da Mãe* – refletem a configuração familiar em forma de *falta*. Ainda regressaremos a este assunto.

Aliás, é importante frisar que as estruturas afetivas dos dois filmes – sobretudo em *Filha da Mãe* – obedecem a laços de relação muito ténues, já que há vários triângulos amorosos que continuamente se reconfiguram. Por exemplo, a relação entre Maria, Álvaro e Júlia é ambivalente: por um lado, Maria e Álvaro parecem ensaiar um incesto, através de uma relação sexual; por outro, Júlia aproxima-se e distancia-se de Álvaro, nunca assumindo nenhuma posição estável (aliás, este triângulo²⁵⁵ é replicado na relação entre Júlia e Gigi, que, por sua vez, tem um caso com Lilita, uma jovem atriz que faz de filha de Júlia na peça que o filme apresenta). Esta instabilidade é potenciada por Júlia, que só assume que Maria é filha de Álvaro quase no fim do enredo – e até essa revelação é manchada pela sua aparente “representação”, já que, sendo atriz de telenovela, está treinada a mentir e a fazer um papel que não é o seu. De certa forma, Júlia é tão ambivalente e instável como Maria: ambas são uma espécie de reflexo uma da outra. Para além disso, recordemos que Maria é fruto de uma relação entre Álvaro e Júlia, antes de Álvaro desaparecer, há cerca de “20 anos”. Nesse sentido, a relação de ambos e o nascimento de Maria remonta a um tempo ditatorial – o filme foi rodado no final dos anos 80 e passa-se no tempo contemporâneo. De certa forma, esta família nunca concretizada remonta a um passado nebuloso, que ensombra um presente e esconde a verdadeira identidade de Maria, uma personagem que só conhece o momento da liberdade democrática.

Para além disso, e se voltarmos a analisar os dois filmes em conjunto, não deixa de ser interessante notar que as duas personagens principais, Rita e Maria, se identificam com personagens que são *estrangeiras*: Anne é francesa (*Três Menos Eu*); Álvaro é brasileiro (*Filha da Mãe*). De novo, este pormenor narrativo reforça uma vontade de definição da identidade a partir de *fora*, de outras realidades representadas por estas personagens. Aliás, a liberdade que Anne e Álvaro representam – eles são ambos pessoas com identidades fortes, que recusam as imposições e que são donos do seu destino – é a liberdade desejada por Rita e Maria. Elas querem ser como eles, anseiam ser livres. Aliás, é sintomático que Maria, em *Filha da Mãe*, está em fuga da polícia, recusando a prisão e aproximando-se da sua referência de liberdade (o pai). Em *Três Menos Eu*, Anne é a personagem que introduz a inflexão narrativa: é uma prima *francesa*, luso-descendente,

²⁵⁵ Segundo Augusto M. Seabra (1990a, p. 3), o filme é composto de vários triângulos em que a troca é um elemento comum: cada “personagem exige a outra, ou a outras, algo mais do que elas supõe poder dar-lhe e a lógica geral da circulação sobrepõe-se aos acordos mútuos [e] o roubo é uma parte integrante da troca”.

que vem precisamente *de fora*, abanar as convicções burguesas de Rita, até então senhora da sua vida. O facto de eles serem estrangeiros reforça a ideia do contraste e da diferença: a sua liberdade não tem paralelo na identidade nacional – as personagens portuguesas estão fechadas na sua própria instabilidade. A identidade estrangeira é definida e aparentemente livre, enquanto a identidade das protagonistas portuguesas é ambivalente, instável, que procura ser muitas coisas ao mesmo tempo, mas nunca consegue afirmar nada. Em resumo, ambas as protagonistas dos dois primeiros filmes de João Canijo estão numa espécie de limbo identitário. A estrutura familiar não serve como referência e elas são obrigadas a enfrentar uma realidade para a qual não estão preparadas. A necessidade de afirmarem uma identidade – tanto Rita como Maria – obriga-as a proporem-se como *outras*, através da sua transformação em mulheres, mas nenhuma consegue resultados satisfatórios.

Em termos culturais, a produção dos filmes ocorreu a partir de meados da década de 80, precisamente numa altura em que a posição de Portugal se reconfigurava com as novas perspectivas sociais e económicas advindas da adesão à União Europeia. Os anos 80, assim, surgem como um momento de consolidação democrática, embora afetados também por uma crise económica na primeira metade da década. Na segunda metade, há um novo fascínio com a ideia de Europa, que passa a fazer parte da realidade diária, depois da adesão em 1986. Esta contradição – entre um país pós-revolucionário, pequeno e com problemas estruturais, mas com um futuro europeu – é exibida nestes dois filmes a partir de uma certa incógnita no futuro, representada pelas personagens femininas, que ainda discutem o seu lugar no mundo. O próprio universo social que os filmes mostram é coincidente com essa análise: quer seja pela componente mais eminentemente social, através dos pequenos traficantes que tentam sobreviver; quer seja pela componente mais afetiva: as relações são complexas e muito pouco tradicionais, como já demonstrámos através dos constantes triângulos amorosos, que continuamente se reconfiguram. Por isso mesmo, podemos considerar que estes filmes – apesar de não se concentrarem na organização familiar interna – apresentam famílias disfuncionais, que deixam as personagens pós-adolescentes à deriva no mundo sentimental. As famílias não satisfazem estas personagens e há uma vontade de fuga. De facto, podemos ver isso mesmo explícito no título dos dois filmes: *Três Menos Eu* e *Filha da Mãe*, explicam-se como uma desorientação familiar, justificada pela falta de algum elemento; também apontam para a existência de triângulos amorosos, que inevitavelmente vão originar o conflito e a

posterior exclusão. Parece-nos também – e isso é mais evidente em *Filha da Mãe* – que, apesar da tentativa de marcar uma diferença, Maria é como que um espelho da mãe (precisamente o que pode significar *filha da mãe*, feita à semelhança), o que é demonstrando nas sequências finais, quando parece haver uma cumplicidade entre mãe e filha na morte de Álvaro, ou na obsessão pelo mesmo objeto de desejo (Álvaro). Aliás, a proximidade entre mãe e filha – apesar de ser feita a partir do conflito entre ambas – é sugerida pelo facto de Maria se comportar mal, precisamente para chamar a mãe à atenção, para a recuperar enquanto personagem afetiva.

Os dois filmes de João Canijo encaixam numa tendência, como já notámos, que se prolongou entre os anos 80 e 90, que consiste na exploração dos adolescentes ou jovens adultos como alegorias de um problema de identidade. Essa indefinição, que está marcada nestes dois filmes, é recorrente do cinema português desses anos. Para além disso, estes filmes fazem parte de um conjunto de obras que representam uma nova geração, muito descomprometida com a História de Portugal, mas empenhada em falar dos assuntos quotidianos ou da desagregação da família – veríamos isso em filmes de Teresa Villaverde, Joaquim Sapinho ou as primeiras obras de Pedro Costa (ver Carolin Overhoff Ferreira ou Augusto M. Seabra, por exemplo). Alguns deles, como estes dois de João Canijo, constroem narrativas sobre personagens que deambulam desorientados numa cidade urbana como Lisboa. O que vemos nestes filmes é uma geração algo desamparada, num país a construir um novo futuro, mas com uma identidade indefinida. Aliás, o próprio João Canijo – juntamente com Rita Blanco, a sua companheira à data de produção dos filmes – eram jovens rebeldes (cf. Câmara, 1998, pp. 3–5), que assumiam uma postura de crítica ao *status quo*, tanto da sociedade, como do cinema português e da sua tradição. Daí, percebe-se que estas personagens jovens parecem estar à deriva num mundo que não reconhecem como seu e ao qual faltam laços de relacionamento afetivo.

Se estes dois primeiros filmes demonstram, através dos seus protagonistas, identidades em construção e em crise, os filmes posteriores irão complementar, de forma mais profunda, esta análise cultural de João Canijo, procurando acentuar a degradação na família, que não é mais do que uma alegoria sobre uma certa desorientação sobre o futuro de Portugal. Avançamos agora, na discussão dos cinco filmes de ficção seguintes e as suas estratégias de definição identitária no interior de núcleos familiares.

3.2.2.2 Família em degradação: de Sapatos Pretos a Sangue do Meu Sangue

Analisámos, até agora, do ponto de vista narrativo, os dois primeiros filmes de João Canijo. Apesar de partilharem alguns elementos narrativos e a centralidade da família, os filmes posteriores refletem a perturbação da identidade nacional quando entendida nos moldes tradicionais. Nesse sentido, discutem uma nova abordagem à família, mostrando-a de forma mais pessimista no contexto da comunidade, pois não consegue livrar-se do peso de valores patriarcais. Nestes casos, o passado, muitas vezes, surge como um problema – seja ele constante (*Noite Escura*, *Mal Nascida*) ou súbito (*Sapatos Pretos*, *Ganhar a Vida*, *Sangue do Meu Sangue*) – e o presente apenas serve para *sobreviver* num dia-a-dia económica e socialmente duro. De certa forma, os filmes evidenciam, nas suas narrativas, uma espécie de difícil transição do legado histórico destas famílias para um presente atribulado. Para além disso, a caracterização social destas famílias é decisiva para esta nova abordagem, já que todas são de classes baixas ou médias-baixas, com problemas económicos e sociais²⁵⁶, e habitando em lugares periféricos.

Há um aspeto narrativo que ressalta em *Sapatos Pretos*, primeiro filme desta série, e que é representativo do imaginário que Canijo constrói e que procura substituir os existentes (isto é, ilusórios e idealizados). Numa das primeiras cenas, Dalila viaja com Marcolino depois de uma presença numa feira. Ao fundo, vemos a grande refinaria de Sines, um local eminentemente sujo, já que está repleto de condutas onde passa o petróleo. Nesse enquadramento, a mulher anuncia ao marido que vai a Lisboa, a uma consulta médica. O que surge dessa visita é a ideia de que Dalila tem um cancro numa mama e essa doença é o detonador de todos os acontecimentos do filme. De certa forma, aí inicia-se uma viagem a um submundo: o interior de uma família portuguesa marcada por uma doença e por uma degradação das relações afetivas entre homem e mulher. Mais tarde, saberemos que, afinal, a doença era falsa – embora nunca seja totalmente claro o que aconteceu – e Dalila terá apenas feito uma operação plástica. Como nota Vasco Câmara (1998, pp. 3–5), *Sapatos Pretos* “acentua (...) um olhar negro sobre a conjugalidade e a família. Depois da operação ao peito de Dalila, o cancro parece invadir a casa, como se estivesse figurado através de um candeeiro [que surge no enquadramento]”. Assim, desde

²⁵⁶ Apenas *Sangue do Meu Sangue* traz para o primeiro plano uma família de classe média-alta (o médico Alberto e a sua mulher, Maria da Luz), embora seja numa narrativa paralela à principal. Também *Noite Escura* se organiza à volta de uma família que é dona de uma casa de alterne, mas que, curiosamente, também tem problemas económicos.

o primeiro filme da série, o ponto de vista é pessimista e negativo: uma doença que se instala nas personagens, como um cancro que se espalha pelo corpo.

É óbvio que o lugar idealizado da família – como proposto pelos discursos salazaristas que assinalámos no primeiro capítulo – está em implosão nos filmes de João Canijo a partir do final dos anos 90. É verdade que os dois primeiros filmes também tinham marcas, como aliás assinalámos, de uma desestruturação familiar, mas o seu foco narrativo era sobretudo individual, centrado nas suas protagonistas pós-adolescentes. Nestes cinco filmes a que agora nos dedicamos, estas famílias ainda tentam reproduzir as estruturas hierárquicas de poder patriarcal como as que a família idealizada propunha. Há, assim, um choque entre um imaginário harmonizado – de um “viver habitualmente” – e práticas sociais desestruturantes. Por um lado, o homem cumpre ainda o papel de chefe da família e procura defender essa posição, embora seja posto em causa pela mulher, que começa a enfrentá-lo. Por isso, é importante lembrar o lugar da mulher no interior da família – recordemos que, nas representações da identidade nacional idealizada pelo Estado Novo, a mulher ocupava um lugar fantasiado: a boa dona de casa (ver, por exemplo, Moisés de Lemos Martins). Nos filmes de Canijo, tanto se reforça essa imagem, como se prova que ela só é possível porque os homens insistem no poder patriarcal, abusando dele contínua e arbitrariamente. Aliás, esta leitura cultural reflete também o discurso proposto em *Fantasia Lusitana* e as suas duas camadas de interpretação: um confronto entre a ilusão harmonizada de uma sociedade perfeita e uma realidade muito mais dura.

Assim, resulta desta dinâmica familiar a construção de um modelo narrativo que se suporta em enredos dramaticamente expressivos, onde existem conflitos extremos. Por isso mesmo, quase podemos afirmar que estas narrativas parecem contar sempre a mesma história, ainda que alterando aspetos geográficos, socioeconómicos e as motivações das personagens principais. Em nosso entender, o modelo narrativo desenvolve-se da seguinte forma: no início da diegese apresenta-se aquilo que designaremos como uma normalidade na hierarquia funcional das famílias. Isto é, há uma estrutura de poder definida, com relações sociais bem marcadas, para além de serem caracterizadas por uma passividade latente de algumas personagens, que não ousam enfrentar o poder. Este início já é marcado por factos anteriores violentos que permitem a manutenção das estruturas familiares. No entanto, no desenrolar do enredo – quer por fatores externos ou internos – há uma revolta interior de uma das personagens femininas principais. Essa revolta resulta numa vontade

de agir contra o poder – a autoridade masculina – causando desequilíbrios vários na estrutura familiar e um contínuo confronto entre as personagens (verbal, físico ou psicológico). Ainda assim, apesar da ação protagonizada pelas mulheres, o final propõe o restabelecimento das práticas anteriores. O poder mantém-se inalterado e instala-se uma sensação de impotência em relação a um futuro imprevisível. Aliás, em alguns destes filmes, esse final é tão dramático que algumas personagens são mesmo violentadas ou mortas. Para além disso, é necessário notar que mesmo as personagens que se revoltam contra o poder, fazem parte do mundo normalizado anterior: as mulheres estão encaixadas no comportamento patriarcal da sociedade que é representada neste grupo de filmes. Mais à frente, tentaremos argumentar que este modelo narrativo aprofunda a ideia de não-inscrição de José Gil, integrando-se assim numa revisão do imaginário cultural realizado pelo filósofo. Por outro lado, também dialoga com as considerações de Eduardo Lourenço sobre um regresso do recalcado. Tentemos, agora, proceder à exemplificação deste modelo em cada uma das cinco longas-metragens, clarificando o enredo e explicando o paradigma descrito.

Sapatos Pretos

Dalila tem um caso extraconjugal e o seu casamento está deteriorado. Aliás, a relação entre o casal é marcada pela dupla violação de Marcolino à esposa. Neste contexto familiar, Dalila só encontra uma solução para o seu problema – até porque a mãe, que parece ser a solução das dificuldades económicas, diz que não aceita ter uma filha divorciada –, pedindo a Pompeu, o amante, para matar o marido. Depois do assassinio, Dalila vai ainda mais longe na sua vingança contra os homens, montando um plano e denunciando o amante. De certa forma, a narrativa propõe uma radical alteração de poderes; mas, como que iniciando o modelo narrativo de Canijo, o final é paradoxal, porque acaba por posicionar Dalila numa situação de dependência: na última cena, em sua casa, o inspetor policial – depois de uma denúncia – coloca Dalila na eminência de ser presa, sugerindo-se que exige um favor sexual em troca. Podemos, aliás, pressupor, que também a revolta contra o poder masculino é marcada por contradições e novas relações de poder porque Dalila cultiva-se como objeto de desejo: jogando, de forma ambígua, com os homens, que depois destrói simbolicamente, através das mortes de Marcolino e Pompeu; e ao confrontar-se com a sua própria decadência física, chegando mesmo a fazer uma implantação mamária,

submetendo-se ao padrão estético desejado pelos homens. Dalila não parece sair do círculo vicioso do poder patriarcal, não conseguindo a afirmação de uma subjetividade feminina.

Ganhar a Vida

No início da narrativa, percebe-se que esta família emigrante tem uma vida “certinha”, entre o trabalho e os pequenos espaços comunitários dos emigrantes portugueses. Estão *integrados* pela ausência de comunicação com os *outros*, a comunidade francesa. No entanto, essa normalidade é quebrada pelo assassinio súbito do filho de Cidália. Apanhada de surpresa, a emigrante insurge-se contra a polícia francesa, que acusa ter morto o filho, posicionando-se como vítima. Porém, essa revolta é contrariada pela postura dos emigrantes portugueses, que não querem ter uma voz pública dentro da sua comunidade. É, neste aspeto, paradigmática uma cena em que Cidália bate às portas no interior de um prédio – para pedir assinaturas para uma petição que prepara contra a polícia. Numa das casas, encontra um senhor, já com alguma idade, que lhe diz: “nós não estamos naquilo que é nosso; isto aqui o que é preciso é não dar nas vistas”. Isto é, eles afirmam o desejo de manter o *status quo* da não-inscrição. Paulatinamente, Cidália transfere a revolta contra a polícia para a própria comunidade e a sua vontade de “esquecer” (o que, em certo sentido, relembra a ideia de recalçamento, proposta por Lourenço, isto é, a realidade é abafada e recalçada, resultando numa tentativa de esconder a fragilidade da condição emigrante). Cidália não concorda com esta apatia dos emigrantes.

O poder aqui é representado tanto por Adelino, marido de Cidália – que é muitas vezes chamado à atenção para “controlar” a esposa –, como por Adérito, o taxista e presidente da associação de emigrantes que é o principal rosto de crítica a Cidália. A deriva da protagonista conduz à desagregação da família – marido e filho voltam para Portugal – mas não se sugere uma nova ordem possível. Aliás, num final enigmático, insinua-se mesmo que Cidália acaba por cometer suicídio – ou seja, nega-se qualquer perspetiva de mudança social ou de afirmação no contexto da emigração –, talvez a sua única hipótese de libertação.

Noite Escura

Toda a construção narrativa é baseada num contexto onde o núcleo familiar é colocado em questão, já que se trata de uma família que faz a gestão de uma casa de alterne e, nesse

sentido, há como que uma crítica do sistema patriarcal inerente no sistema da prostituição, mesmo que Celeste participe ativamente nele. Além disso, é sugerido que tanto Nélon como Celeste têm relações amorosas para além da sua relação conjugal, apontando ainda mais para a degradação dos supostos valores de uma família harmoniosa. Na narrativa, o poder é corporizado por uma máfia de Leste, que – como já referimos – obriga ao sacrifício de uma das filhas do casal, Sónia. E esse poder é aceite e transferido para Nélon, que utiliza os membros da família à sua própria vontade, arbitrariamente.

A filha mais velha, Carla, é a personagem que colocará em causa esse poder dominante e, sobretudo, ilegal, ao criticar a postura passiva do pai e da mãe (que parece não saber o que se passa). Claramente, Carla foge do paradigma daquele mundo – embora estando totalmente imersa nas suas regras (é ela que controla o serviço da casa) – e isso vai motivar a sua ação contra o destino traçado à irmã. Essa ação contra o poder é absolutamente ingénua e Carla acaba por morrer, comprovando também neste filme a falta de solução ou mudança, bem como da impossibilidade de afirmar uma subjetividade feminina, ao ser alvejada pelos membros do gangue. Para além disso, e logo depois, Celeste também mata Nélon, numa completa aniquilação do núcleo familiar e como ato de vingança pela morte da filha. No final dessa sequência, Sónia é levada pelos russos e Celeste parece atónita com tudo o que aconteceu. Logo depois, são exibidos os créditos finais: as alternadeiras dançam com os seus clientes como se nada tivesse acontecido. Mais uma vez, podemos observar como Carla, a personagem que atua contra o poder, se relaciona também com ele: numa cena de incesto, Carla e Nélon envolvem-se fisicamente.

Mal Nascida

A situação inicial é explosiva, mas apresenta-se como uma normalidade que precede a narrativa fílmica. Lúcia vive, numa aldeia rural do interior português, com a sua mãe e o seu padrasto, nutrindo um ódio visível por ambos, a quem acusa de terem morto o seu pai. A podridão dos laços familiares é, assim, logo introduzida. No desenrolar da narrativa, assistimos à governança patriarcal, por parte do padrasto, da vida de Lúcia: faz um arranjo para a casar, e, caso ela não aceite o casamento, também propõe interná-la numa clínica (insinua que as suas ações revelam que está louca). No entanto, Lúcia tem outros planos com os quais almeja a mudança do *status quo*: espera a chegada do irmão (desaparecido desde criança) para vingar a morte do pai. Procura, assim, afrontar o poder, mesmo com as

sucessivas adversidades: a mãe corta-lhe o cabelo, logo nos primeiros momentos do filme, por causa dos piolhos (castrando-lhe a beleza física: depois disso, parece um rapaz); e o padrasto fecha-a no curral dos porcos depois de uma violenta alteração verbal (aliás, essa prisão é repetida numa sequência posterior). O poder masculino continuamente reforça o seu domínio e qualquer equilíbrio normalizador é impossível: a família está em confronto desde que Lúcia é criança. A cena que precede a prisão de Lúcia no curral demonstra isso mesmo: um jantar familiar transforma-se numa violenta discussão e numa visível brutalidade de Evaristo contra Lúcia. Depois da alteração, Evaristo pega a enteada pelos cabelos e, empurrando-a contra qualquer objeto que apareça à frente, leva-a até ao curral.

Enfim, com surpresa, o irmão Augusto apresenta-se a ela quase no final da narrativa e ambos podem assumir a vingança. A sequência final, terrível, mostra-nos que os irmãos conseguem cumprir a sua missão (matando o padrasto e, de seguida, a mãe), mas o momento não é tão libertador como teria sido previsto por Lúcia. Aliás, Lúcia apenas parcialmente cumpre a vingança, já que a morte de Adelaide parece ser mais procurada pela mãe – encostando-se à faca que Lúcia tem na mão – do que pela filha. Para além disso, vê-se que Lúcia permanece presa àquele universo de violência – a sua afronta ao poder é apenas o resultado de uma vingança e de uma raiva antiga – quando percebemos que o seu envolvimento afetivo com o pai é também ele quase obsceno e irracional. Isso é percebido num diálogo profundamente destrutivo: a mãe sugere que o pai matara a irmã devido a um “desmancho” causado pela gravidez, notando que ele, afinal, tinha preferido a irmã, e não Lúcia. Numa troca de argumentos em crescendo, Lúcia responde-lhe que os atos do pai, afinal, eram apenas uma forma de salvaguardar a sua pureza. Mãe e filha assumem, naquele momento, duas posições próximas: ambas se revoltam, em diferentes tempos, contra um poder masculino, mas apenas como forma de afirmar outro poder masculino (Adelaide para se envolver com Evaristo; Lúcia como defesa em favor do pai e do irmão). Mais uma vez não há horizonte para afirmar a subjetividade feminina.

Sangue do Meu Sangue:

O filme é mais complexo na análise dos jogos de poder. O núcleo familiar tem alguns laços fortes, sobretudo nos dois pares protagonistas: Márcia e Cláudia; Ivete e Joca. De certa forma, pode perceber-se que as personagens mais velhas estão já acostumadas ao seu mundo do dia-a-dia: Márcia e Ivete vivem dentro do *status quo* vigente – isso é até evidente

em Ivete, que tem um esquema definido de relações amorosas curtas²⁵⁷. Mas Cláudia e Joca, não. Ambos são novos e pretendem alterar o rumo traçado nas suas vidas pela sua condição social e pelo contexto onde estão inseridos – um bairro pobre dos subúrbios de Lisboa.

Cláudia fá-lo, por um lado, estudando para ser enfermeira (uma profissão estável e com estatuto social mais elevado que a condição da sua família); por outro, tendo um caso extraconjugal com um professor e médico. Esta relação é importante porque implica uma alteração do estatuto social, acedendo a melhores condições de vida. Isso é até notório no facto dos encontros entre Cláudia e Alberto se darem em hotéis caros (como é assinalado por Márcia). Mas a relação também revela uma vontade subjetiva, porque é procurada por Cláudia, em vez da lógica comunitária da sua relação com César, motivada pelo convívio entre ambos no bairro e que surge quase como uma *naturalidade* (reforçada pela mãe, que continuamente sugere César como o destino normal de Cláudia). No entanto, esta fuga ao poder castrador da família, neste caso liderado pela matriarca Márcia, acaba por se virar contra ela. Depois de Márcia revelar a Alberto ser o pai de Cláudia, ele acaba o relacionamento. Regressam ambos, assim, às posições sociais anteriores. No final, Cláudia faz um aborto – simbolicamente o fim de uma nova vida e de um futuro diferente – e supomos que prossegue o seu quotidiano anterior: acabará, eventualmente, por manter a relação com o seu namorado, César, cuja mobilidade social parece também ser nula e cujo comportamento segue as regras da imposição do poder masculino.

No caso de Joca, e apesar da sua vida ser feita de pequena marginalidade e tráfico de droga – que lhe permite um poder aquisitivo maior –, ele tenta arranjar um esquema para enganar o chefe do gangue, Telmo. No entanto, esse aparente enfrentamento do poder é violentamente castigado, já que Joca é descoberto e obrigado a pagar pelo erro que cometeu. Na cena em que é revelada a sua traição, Telmo marca-o fisicamente com brutalidade. O final é, no entanto, ambivalente: depois de Telmo violar a sua tia, Ivete, Joca alveja-o. Parece ser, assim, uma possível saída e talvez um dos poucos personagens que consegue afrontar o poder. Em todo o caso, dentro do nosso paradigma, Joca é até um caso à parte, já que é homem, ou seja, afirma apenas a sua subjetividade masculina sem

²⁵⁷ A sequência do bar é disso exemplo claro: Ivete encontra Telmo, e, depois de uma troca de olhares, sem o conhecer, parece tentar seduzi-lo.

interrogar a estrutura de poder. E, para além disso, em certo sentido, a sua história força a tia, Ivete, a ser violentamente humilhada por Telmo.

Assim, como podemos ver neste grupo de filmes, Canijo propõe um modelo narrativo que combina a desestruturação do núcleo familiar com estratégias de subversão do poder instalado, sobretudo protagonizadas pelas personagens femininas. No entanto, todos os filmes sugerem, no seu desenlace dramático, que no futuro não haverá uma alteração da situação anterior. Isto é, o poder patriarcal estabelecido mantém a sua ordem e as personagens têm pouca margem de mobilidade social. E, como dissemos, muitas delas acabam por sofrer fisicamente com a sua ação contra o poder instalado. Aliás, nos contextos narrativos destes filmes, diversas personagens reforçam as estruturas tradicionais, hierarquicamente instituídas numa ordem patriarcal. A mulher deve ser controlada pelo homem e acaba quase sempre punida ou presa dentro da família.

Este modelo narrativo constrói, assim, um imaginário cultural específico que demonstra a insistência numa identidade portuguesa tal como os valores salazaristas tinham proposto, embora não de forma pacífica de convivência mas como imposição através de violência: a autoridade masculina, controladora da ordem, é desmascarada como não sendo uma mentalidade de bom senso ao revelar que as práticas se impõem, como normalização social, pela força. *Ganhar a Vida*, neste aspeto, é um filme paradigmático. A sua colocação no centro de uma comunidade portuguesa fora do país permite exacerbar certos comportamentos. Por exemplo, isso é evidente numa sequência em que a protagonista, Cidália, e as amigas circulam num prédio a pedir assinaturas para uma petição contra a polícia. Nesse percurso, uma mulher que lhes abre a porta recusa, dizendo “Desculpa, Cidália, mas o meu marido nunca assina nada”; quando uma das mulheres resmunga, ela volta a dizer: “Não lhe posso faltar ao respeito”. Logo depois, ouvem-se os gritos de outra mulher que está a ser agredida pelo seu marido no interior do seu apartamento. Apesar deste grupo de mulheres reclamar, as práticas que manifestam a ordem patriarcal não são confrontadas. Cidália é, neste filme, o símbolo de uma revolta feminina – isso é explicitado sobretudo na citada manifestação que ela organiza contra a polícia – porém, essa revolta permanece individual e, por isso, sem força social. Nessa marcha, apenas mulheres participam num movimento surpreendentemente desafiador, mas paulatinamente a sua crítica vai-se esbatendo. Até dentro da própria manifestação há

mulheres que reclamam e querem ir embora. Cidália acaba por ficar isolada do resto da sua comunidade e, sobretudo, da sua família.

Noite Escura, por outro lado, também pressupõe um debate sobre a posição patriarcal, através de uma óbvia degradação sugerida pela casa de alterne: os clientes fogem das suas próprias famílias e utilizam aquelas mulheres, vistas apenas como objetos de desejo e encaradas pelo olhar *voyeurista* masculino. E até, em *Sangue do Meu Sangue*, há várias histórias paralelas que demonstram a degradação no núcleo familiar causada por essa visão. A mais evidente é a representada por César e pela sua mãe: os dois parecem não gostar um do outro e estão cheios de ressentimentos mútuos. Aliás, César, ao ver-se preterido por Cláudia, acaba por se envolver com Sandra, uma colega de trabalho. No entanto, logo depois de fazerem sexo, César expulsa Sandra, nua, de sua casa. O seu poder masculino é arbitrário e cruel.

Como vemos, a família está degradada a partir do seu interior, pois não assenta na igualdade dos seus membros, mas antes em lutas entre os sexos pelo poder, estimulando práticas de violência, mas mantendo a aparência perante a sociedade de uma convivência, senão harmoniosa, pelo menos regrada²⁵⁸. A estas práticas, as mulheres sucumbem ao serem violentadas e humilhadas. É certo que os filmes apresentam a luta dos sexos mas há um contexto sociológico nestes cinco filmes em que, muitas vezes, as mulheres também confirmam a manutenção da hierarquia familiar: isso é evidente nas cenas que acabamos de citar, envolvendo personagens femininas que aceitam a violência imposta pelos homens.

Como assinalámos, as personagens destes filmes estão imersas num mundo social fechado e parecem não conseguir alterar os pressupostos económicos e sociais anteriores à narrativa fílmica. Aliás, como já vimos, o conflito narrativo central põe até em causa a passividade normalizada anterior ao enredo. Nesse sentido, a visão proposta pelo cineasta impõe um cenário de dificuldades acrescido, por aspetos surpreendentes em que o passado ensombra o presente (traições, enganar, mortes, etc.). O pormenor do passado e da vingança é aqui importante, porque em todos os filmes esse passado surge nebulosamente

²⁵⁸ Curiosamente, há um pormenor mínimo que sobressai em *Mal Nascida*: apesar da violência psicológica que atravessa a narrativa da família protagonista, há uma senhora, bastante velha, que se mantém como testemunha destas práticas quotidianas. Essa senhora, vestida de preto, sempre sentada no sofá da cozinha da casa de família, assistindo ao espetáculo do mundo, diz – quatro vezes, em situações diferentes da diegese – “É a vida”. Esta frase, neste contexto, espelha a concordância com a normalização proposta nesta situação social. A senhora faz parte daquele mundo e não concebe a existência de outro.

como um lugar de práticas violentas e de autoridade patriarcal. E, para além disso, apesar de uma evidente melhoria das condições sociais em Portugal, os filmes e as suas famílias vivem presentes atribulados. Isso não significa que elas não idealizem um mundo melhor, mas, na maior parte das vezes, esse futuro é caracterizado, precisamente, por ser inalcançável.

A representação imaginária deste grupo de cinco filmes caracteriza, portanto, um país em que uma das suas estruturas mais básicas – a família – está em conflito interior, exibindo um mal-estar nas relações sociais. É especialmente interessante notar que, em todos eles, há também um conflito entre gerações, embora a geração mais nova não consiga ultrapassar os problemas de cada uma das famílias. A sua possível progressão social é negada e a nova geração tem que repetir as práticas sociais e afetivas da geração parental. O modelo que exemplificámos mostra, precisamente, como as protagonistas femininas não conseguem anular o poder masculino. Para além do modelo repetir a idealização salazarista, ele evidencia uma incapacidade de afirmação individual. Esta falta de afirmação tem que ser, obviamente, relacionada com o conceito de não-inscrição.

Referimo-nos, no primeiro capítulo, a este conceito associado a uma secular passividade (Lourenço) nas mentalidades. Para Gil, a não-inscrição implica a não afirmação do desejo individual, amarrando o espírito dos indivíduos e não permitindo o fruir livre da sua subjetividade. O modelo narrativo que expusemos – que implica a frustração das ações das mulheres protagonistas e a sua normalização – reforça, através do enredo, a ideia da não-inscrição como dominante na dimensão dramática destes cinco filmes. Argumentaremos, mais à frente, da forma como a não-inscrição está também relacionada com a violência exposta contra estas personagens.

Para além disso, podemos também relacionar a ideia de não-inscrição proposta pelos filmes, com o imaginário cultural referido por Eduardo Lourenço (1999, 2010), quando relaciona o problema de recalcamento com uma intrínseca fragilidade de Portugal. Nos filmes, vemos como a família é marcada por essa fragilidade – tanto das relações íntimas, como da sua posição social e económica – e as estratégias sociais passam pela imposição de uma máscara que ofusca a realidade dura, através de simulacros, que podem ser entrevistados nas atitudes das personagens, quando elas recusam uma determinada verdade narrativa. É nesse sentido que podemos falar em recalcamento, mas também num cíclico regresso desse recalcado, através de cenas onde a realidade dura das relações

familiares é, brutalmente, exposta. Olhando para a formulação de Lourenço, é possível associar, nestas estruturas narrativas, a construção de um imaginário cultural que prolonga uma certa esquizofrenia das personagens, comparando-se com o imaginário cultural português (como o descrevemos atrás). Por outro lado, os filmes de Canijo, ao adoptar estas estratégias de exposição de um imaginário, colocam o dedo na ferida, criticando o recalcamento e a não-inscrição.

Tentamos descrever, até aqui, a forma como a família e as relações no seu interior são tratadas nos filmes de ficção do realizador. Propusemos dois momentos na sua filmografia, com destaque para o segundo em que os filmes exibem uma família degradada, com práticas violentas e cuja ordem hierárquica é patriarcal e autoritária. Avançaremos, no próximo capítulo, para uma análise cultural destes resultados, trazendo à discussão, para além das representações culturais portuguesas, o fenómeno da violência e os modelos narrativas do tragédia grega e do melodrama.

3.2.3 A dramaturgia da violência de Canijo: uma leitura de elementos da tragédia grega e do melodrama americano

Analisámos, até agora, a forma como a família e os seus membros são mostrados na obra de ficção de João Canijo. O modelo que propusemos exhibe uma luta pelo poder que põe em causa a estrutura normativa da família, apresentando a sua degradação evidente. Muitas vezes, os protagonistas destas histórias fracassam no seu projeto individual e deparam-se com problemas sociais e afetivos complexos. Em todos eles, a família é um lugar emocional de confrontos entre os diversos sujeitos. E, significativamente, as protagonistas femininas sofrem ou estão no limiar de sofrer violências físicas. A estabilidade familiar – isto é, aquilo que a imagem idealizada do regime pressupõe como natural e harmoniosa – está posta em causa. A narrativa destes filmes desenvolve as práticas de poder e do medo, tal como José Gil ou mesmo Eduardo Lourenço propuseram, quando afirmam a incapacidade para impor uma subjetividade ativa e plena de atitudes cívicas. E mesmo quando esta passividade não impede a perspetiva ou a vontade de viver um mundo diferente, as personagens acabam brutalmente castradas.

É, por isso, importante entrelaçar a questão da família com a representação da violência e como esta formulação se relaciona com as representações culturais vinculadas ao Estado Novo, que foram extensivamente desenvolvidas no primeiro capítulo. Para além

disso, é necessário dialogar com outras formas culturais que se debruçam sobre a violência – a tragédia grega e o melodrama cinematográfico americano – e que serviram como modelo para João Canijo. Antes de desenvolvermos estas questões que acabámos de aflorar, é necessário discutir alguns aspetos importantes da violência como fenómeno cultural, que nos parecem explicar a singularidade do realizador na sua dramaturgia da violência portuguesa.

3.2.3.1 A violência enquanto fenómeno cultural

A violência é um fenómeno social, como alguns autores clássicos já ressaltaram (Girard, 1977; Maffesoli, 1987), de dimensão trans-histórica. Isto é, a violência é uma manifestação ritual e identitária cujos sinais remontam, culturalmente, até onde a memória humana alcança. É disso exemplo a tragédia grega, modelo dramático milenar que expõe essa brutalidade e que ainda abordaremos nesta dissertação. A violência está, assim, presente em qualquer relação social, porque essa relação é sempre baseada na dinâmica da identidade e da diferença – e ela pressupõe uma certa luta entre duas partes opostas. Por isso, Michel Maffesoli (1987, p. 15) define a violência como “uma maneira cômoda de reunir tudo o que se refere à luta, ao conflito, ao combate, ou seja, à parte sombria que sempre atormenta o corpo individual ou social”. No entanto, deve-se aqui estabelecer uma diferença entre dois corpos sociais que utilizam a violência, que tanto pode assumir um carácter de normalização como de subversão.

Por um lado, há uma espécie de violência indiscriminada e subtil, protagonizada por corpos políticos – como no caso dos Estados. Maffesoli propõe que essa violência do Estado conduz a que “progressivamente, tudo (...) [seja] arranjado para que as zonas obscuras do social desaparecessem em benefício de uma asséptica normalidade” (Maffesoli, 1987, p. 16). Slavoj Žižek assinala, a este respeito, a ideia da violência sistémica, isto é, a “violência intrínseca de um sistema: não só da violência física directa, mas também das formas mais subtis de coerção que sustentam as relações de dominação e de exploração, incluindo a ameaça da violência” (Žižek, 2008, p. 18). Analisámos já este fenómeno de violência no salazarismo: a partir de Fernando Rosas, e mesmo Moisés de Lemos Martins, vimos como o regime utilizou a potencialidade da violência como controlo da sociedade portuguesa e como as relações sociais moldaram-se a essa perspetiva da violência ilimitada do regime. Ao mesmo tempo, o salazarismo construiu uma imagem idealizada da

comunidade pacífica e a ideologia também formatou, subtilmente, as relações sociais como sendo harmoniosas. De certa forma, o salazarismo utilizou uma violência sistémica – aquilo que Rosas entende como a violência preventiva e Martins como tecnologia disciplinar – baseada num sistema de ordem e de valores, que impunha uma autoridade ilimitada às figuras da ordem: num primeiro patamar, o ditador; nos seguintes, os chefes intermédios do corporativismo e a polícia; no último, o pai de família, aquele que garante a ordem da casa, mas também aquele que responde às ordens hierárquicas superiores. Para além disso, existem diversos aparelhos do Estado que disseminam uma ideologia de uma nova ordem. Esta autoridade imposta pelo salazarismo impôs também uma sociedade dominada pelo medo, como Gil sugere.

Por outro lado, segundo Maffesoli (1987, p. 21), a violência pode ser entendida também como dissidência: isto é, ela é provocada pela necessidade de marcar a diferença. É uma afirmação de uma identidade, que precisamente combate uma normalização operada pela sociedade. Como nota o sociólogo, é

“quando existe uma imposição absoluta, quando a vida social como um todo é compartimentalizada pela norma, que a ilegalidade, em suas diversas modulações, pode ser considerada como a expressão de um desejo de viver irreprimível. É evidente que a consciência nada tem a ver com esse processo, tampouco a justificação: estamos no plano da energia pura e rebelde que tenta destruir a inércia e a quietude de uma organização asséptica da existência, estamos no plano da resistência, que é sempre inquietante e que a uma moral estreita e conformista (...) opõe (...) uma maneira de viver e de dizer o coletivo” (Maffesoli, 1987, p. 23).

Maffesoli propõe, portanto, olhar esta violência dissidente como uma prática necessária para combater a violência sistémica num quadro de normalização da vida em comunidade. Este fenómeno é também interessante para entender as estruturas narrativas dos filmes de João Canijo, aspeto que ainda vamos abordar.

A questão da identidade e da violência é também investigada por René Girard (1977). Para o autor, olhando de um ponto de vista antropológico, a violência é um fenómeno inato a todas as sociedades e comunidades e que, por isso mesmo, pairou como ameaça constante, sobretudo a partir de uma ideia de violência recíproca, que é assimilada num ciclo vicioso e interminável. Deste ponto de vista, as sociedades viveram (e vivem) sob o espectro de uma violência ilimitada:

“O mecanismo da violência recíproca pode ser descrito como um círculo vicioso. A partir do momento em que uma comunidade entra no círculo, ela não se consegue libertar. Podemos definir este círculo em termos de vingança e retaliações (...). Desde que exista um fundo ativo de ódio acumulado e suspeição no centro da comunidade, a violência recíproca continuará a aumentar independentemente do que os homens fizerem. Cada pessoa prepara-se para uma agressão provável dos seus vizinhos e interpreta a própria preparação desses vizinhos como confirmação da sua agressividade. Em termos gerais, o caráter mimético da violência é tão intenso que, a partir do momento em que se instala na comunidade, não pode consumir-se” (Girard, 1977, p. 81).

O que Girard propõe, portanto, é entender a violência como natural à humanidade e que o homem deve, continuamente, evitar que ela se instale de forma imparável na sociedade. Nas comunidades primitivas isso era conseguido através dos rituais de sacrifício e das vítimas de substituição (cf. Girard, 1977, pp. 8–14, 86); no contexto contemporâneo, a vingança e a violência são monopolizadas pelo sistema judiciário, que assim quebra o círculo da violência – aliás, quando a violência é realizada à margem do sistema, diz-se mesmo que foi feita a *vingança pelas próprias mãos* (cf. Girard, 1977, pp. 15–16). Numa análise antropológica, Girard identifica uma *crise sacrificial* que denota o fim dos sacrifícios que impedem a violência. A análise desta crise permite uma melhor identificação das causas deste fenómeno. Para o autor, a prevenção da violência pressupõe uma ordem cultural baseada na diferença, isto é, “um sistema regulador de distinções em que as diferenças entre indivíduos são usadas para estabelecer a sua «identidade» e a suas relações” (Girard, 1977, p. 49).

Assim, a ausência de diferença provoca necessariamente a rivalidade provocada pela semelhança. Nesse sentido, também a família, potencialmente *semelhante*, pode provocar a rivalidade e o ódio; a partir do momento que a violência dispara, começa uma cadeia viciosa de vinganças recíprocas que são elas próprias miméticas. Este mimetismo revela-se numa simetria de ações violentas que caracterizam os dois lados desta luta. Para além disso, Girard também analisa o papel da violência na tragédia grega, assunto a que voltaremos mais à frente. É interessante observar a família neste contexto, porque, como assinalámos, é onde se coloca, de forma mais incisiva, o problema da semelhança e que pode levar a vinganças recíprocas e violentas que resultarão em atos limite, como os

parricídios ou mesmo os casos específicos de incesto (assunto que também abordaremos na análise aos filmes).

É curioso, neste debate, associarmos estas formas de violência com a análise às mentalidades de José Gil (2005, pp. 48–59) a partir do conceito de não-inscrição, que aliás já ensaiámos no modelo narrativo. Em certo sentido, analisámos a violência interior como um resultado dos jogos de poder dentro de uma família. Há, assim, uma luta – utilizando o termo de Maffesoli – entre um poder autoritário, cuja violência é necessária para manter o *status quo*, e novas identidades de um Portugal em transformação. Joga-se aqui com a ideia de desejo que José Gil associa à inscrição. Para o autor, a inscrição pressupõe o encontro entre desejos que criam um “poder de vida”, dando “sentido à existência individual” (Gil, 2005, p. 49). Quando o desejo é reprimido, isso equivale a uma má-inscrição, isto é, uma não-inscrição. Por isso, na verdade, a violência é o resultado de um desejo reprimido. José Gil analisa esta repressão dizendo que a “inscrição é pois a condição da produção do desejo e do real (ou da sua destruição). A não-inscrição suspende o desejo, e vai provocar, mais cedo ou mais tarde, violência física. Equivale a uma «má-inscrição»” (Gil, 2005, p. 49). A forma de abordar o luto é um dos exemplos que José Gil apresenta: para ele, quando se recusa a fazer o luto, isso implica uma má-inscrição que pode resultar em violência (Gil, 2005, pp. 49–50). Este paradigma acaba por ser exemplar em *Mal Nascida*: Lúcia vive sob um trauma da morte do pai e a sua vida só se desenvolve a partir de uma ideia de vingança. A sua recusa do luto vai resultar, necessariamente, na violência. Aliás, uma violência que conduz a um vazio existencial, como o fim do filme parece sugerir.

José Gil explica ainda as dinâmicas da violência e da não-inscrição, promovendo a ideia do “medo”, isto é, a forma como a ausência de um Estado com o monopólio da violência – recorde-se que, na nossa discussão teórica propusemos definir a ideologia do Estado Novo como tendo criado uma potência da violência através de estruturas descentralizadas, mas sem uma atuação claramente violenta – resultou numa ideia disseminada de medo: a “violência em parte transformada em medo, o medo da violência em parte metabolizado em brandura, doçura, amenidade” (Gil, 2005, p. 76). Daí que o filósofo aponte para a existência de uma violência subliminar:

“Teríamos assim uma sociedade civil não violenta à superfície mas com um medo disseminado protegendo os indivíduos contra uma violência subjacente só parcialmente sublimada, quer dizer, transformada e investida em outros objectos. Isto explicaria vários aspectos da sociedade

portuguesa: o mito dos «brandos costumes» que reina à superfície escondendo uma violência real subterrânea” (Gil, 2005, p. 77).

Para Gil, o medo é um legado direto do salazarismo²⁵⁹ e cobre de névoa as ações, resultando na especificidade daquilo que denomina a mentalidade portuguesa. Os filmes de João Canijo trabalham as diferentes características desta mentalidade, sobretudo a ambivalência entre o medo e a violência, entre uma paralisia social e uma ação – traumática e no limite – contra o poder, sem no entanto encontrar uma solução (isto é, uma inscrição). Em certo sentido, interliga-se aqui, também, o fenómeno proposto por Lourenço do recalçamento e do regresso do recalcado, já que isso pressupõe uma dinâmica entre a realidade (e a sua fragilidade) e uma idealização. É uma espécie de sintoma patológico de uma cultura esquizofrénica (cf. Baptista, M. M., 2003, pp. 326–327). E daí, o fenómeno da violência servir como sintoma cultural do imaginário construído por João Canijo. Consideramos, assim, que a dramaturgia de violência nos filmes do cineasta é a revelação do que estava escondido de forma subterrânea por trás da ilusão dos *brandos costumes* e da “permanente representação” em que vivem os portugueses (Lourenço, 2010, p. 77) e que nela o realizador encontrou uma forma de explicitar o confronto entre os indivíduos, sobretudo no núcleo familiar. Aliás, como notámos no primeiro capítulo, a violência sempre foi um meio de ativar o poder, como é demonstrado por análises sociológicas (Casimiro), que notam altos níveis de violência nos núcleos familiares. Voltaremos ainda a esta discussão mais à frente. Partimos, agora, para a apresentação de dois modelos narrativos – a tragédia grega e o melodrama – que abordam o fenómeno da violência e que são citados de diferentes maneiras nos filmes de Canijo.

3.2.3.2 A tragédia grega e o melodrama cinematográfico

Os filmes de João Canijo são marcados, como veremos, por enredos dramaticamente intensos e nos quais, a certa altura, explode a violência, quase sempre no clímax narrativo. Isto é, o cineasta trabalha profusamente a componente dramática e narrativa, oferecendo uma estrutura com conflitos extremados entre as personagens no interior de uma família. As motivações são sempre raiva ou vingança que resultam de acontecimentos passados.

²⁵⁹ Diz José Gil (2005, p. 78): “Hoje, trinta anos depois do fim do regime do medo, convivemos ainda com ele. A sociedade portuguesa, os portugueses não perderam o medo, ainda que (ou talvez por isso) as novas gerações pouco saibam do passado salazarista”.

Assim, de certa forma, João Canijo utiliza, nos seus filmes de ficção, modelos narrativos estabelecidos. Por um lado, as suas adaptações livres de tragédias gregas são, neste contexto, fundamentais. Por outro, gostaríamos de discutir também sua proximidade com o melodrama, um género cinematográfico por excelência e que, como veremos, distingue claramente o cineasta da tradição não-narrativa do cinema português.

No segundo filme de João Canijo – *Filha da Mãe* – há uma cena de uma peça de teatro que é, pontualmente, trazida para o primeiro plano narrativo. Criando uma analogia com o que acontece na “vida real” do filme, vemos uma encenação de *Electra*²⁶⁰. As cenas que são representadas debruçam-se sobre o confronto direto entre mãe e filha (como aliás acontece, neste filme, com as atrizes que protagonizam a peça, Júlia e Lilita – fora do palco – ou mesmo entre Rita e Júlia, mãe e filha na narrativa principal). Assim, desde o início da sua carreira, a utilização de tragédias gregas também funciona como uma forma de focar a narrativa familiar. Em todos os casos em que João Canijo faz adaptações das tragédias gregas, o cineasta inspira-se nos seus arcos narrativos²⁶¹. No entanto, todas as adaptações são livres, isto é, aproveitam sobretudo o enredo e as personagens principais para uma narrativa contemporânea, embora em algumas dessas adaptações haja elementos mais literais do que em outras. As adaptações são as seguintes:

- *Filha da Mãe*, adaptação livre e de algumas cenas de *Electra* (Ésquilo, 1990; Eurípides, 1994), tanto nas cenas específicas no teatro como na narrativa principal do filme;
- *Ganhar a Vida*, adaptação livre de *Antígona* (Sófocles, 2012);
- *Noite Escura*, adaptação livre de *Ifigénia em Áulis* (Eurípides, 1998);
- *Mal Nascida*, adaptação livre de *Electra* (Ésquilo, 1990; Eurípides, 1994)²⁶².

²⁶⁰ Segundo João Canijo (Guimarães e Saguenaill, 1990), trata-se da versão de *Electra* de Eugene O'Neill: *Mourning Becomes Electra*, 1931.

²⁶¹ O realizador explica a obsessão com a tragédia grega já desde uma entrevista por altura do lançamento comercial de *Sapatos Pretos*, dizendo que “as coisas (...) partem sempre das tragédias gregas (...). E mesmo que não parta[m], quando estou a escrever o argumento, estou sempre a relê-las. Nunca li a Bíblia, mas já li várias vezes todas as tragédias e histórias da mitologia grega” (cit. in Câmara, 1998, p. 3).

²⁶² Sobre tudo na adaptação de *Electra* em *Mal Nascida*, João Canijo utilizou também diferentes versões escritas ao longo dos séculos. Segundo o realizador, “li 14 versões. Há quatro que interessam, a de Sófocles, a de Eurípides, a de [Hugo von] Hofmannsthal [1903] e a de [Marguerite] Yourcenar [1954]” (Bonifácio, 2008a, p. 10; cf. também Ribas, 2009b, pp. 14–17). Em *Filha da Mãe*, por exemplo, o cineasta também assume a utilização de vários materiais na adaptação: “[Mãe e filha são] personagens tiradas directamente das diferentes «Electras»” (Fonseca, 1990b, p. 65).

Noite Escura e *Mal Nascida* fazem também parte de uma trilogia de filmes inacabada, cujo objetivo era a adaptação de *Oresteia* (Ésquilo, 1990), em que se incluiria um terceiro filme, no meio dos dois, cujo argumento foi mesmo escrito: *Piedade* (cf. Ribas, 2009a, pp. 26–29), mas nunca realizado por inviabilidade financeira. São esses dois filmes em que o cineasta assume uma adaptação mais literal e onde se podem ver, de facto, mais semelhanças em diversos elementos das tragédias originais, sobretudo a nível das diversas peripécias do enredo e da estrutura das personagens. Ainda assim, ressalte-se que, tanto *Sapatos Pretos* como *Sangue do Meu Sangue*, não fazem referências às tragédias gregas.

Os filmes com base em tragédias gregas possuem um modelo que nos pode ajudar a explicar melhor a organização narrativa, familiar e violenta do discurso canijiano. No entanto, esta análise não é de fácil exploração, já que, por um lado, se trata de uma atualização, e, por outro, a literatura teórica sobre a tragédia grega é infundável. Para além disso, como nota Michelle Gellrich (1988, p. 10), a “dramatização do conflito trágico (...) é problemática para aproximações críticas baseadas em assunções da ordem normativa porque ele é subversivo. Tipicamente, as tragédias questionam uma verdade cultural e os sistemas de conhecimento, [derrubando] padrões de consistência racional”.

Antes de mais, convém assinalar que as tragédias gregas são, precisamente, organizadas à volta do núcleo familiar, como aliás observa Jacqueline de Romilly, apontando para as piores violências neste grupo social: “Temos [...] no espaço de duas gerações e no seio de um pequeno grupo familiar, todos os crimes mais monstruosos: mata-se entre irmãos, entre esposos, entre pais e filhos; e todas as relações familiares mais elementares são assim postas em causa” (Romilly, 1999, p. 136). A ênfase na violência e na estrutura familiar dota a tragédia grega de um contexto social particular onde se pode discutir a convivência da comunidade. Aliás, como nota Girard (1977, p. 44), “[d]e cada vez que, por exemplo, uma peça de Eurípides trata do colapso de uma casa real (...), somos convencidos que o poeta sugere que a cena que vemos à nossa frente é apenas a ponta do icebergue: a verdadeira questão está no destino de toda a comunidade”.

Para Michelle Gellrich (1988, pp. 27–28, 71), a visão da tragédia é marcada pela teoria de Hegel²⁶³ e da sua filosofia da história, acentuando a forma como as tragédias se

²⁶³ Segundo Gellrich (1988, p. 94), para Hegel e os seus princípios de estruturação do drama numa totalidade “são em grande parte éticos e resultam de um esforço para alinhar a tragédia com a filosofia da história. A

estruturam à volta de conflitos entre dois corpos sociais de pesos semelhantes. No entanto, Gellrich (1988, p. 47) complica a visão de Hegel, notando que as expectativas normativas pressupostas no sistema hegeliano são sistematicamente subvertidas pelas tragédias gregas. Daí que a autora note uma ambiguidade e ambivalência nos heróis trágicos²⁶⁴ que se entreveem nas fissuras dos seus comportamentos durante as tragédias. Esta ambivalência supõe a existência de uma “filosofia da justiça, fundada num sentido lato de equilíbrio, cuja estabilidade pode ser abalada por pretensões rivais mas que é restaurada por um processo de mediação, orientado pelo estabelecimento de preferências ou méritos relativos, e não valores absolutos ou a síntese de valores absolutos, tal como Hegel vislumbrava” (Gellrich, 1988, p. 68).

Analisando obras como *Oresteia* ou *Antígona* – ambas adaptadas livremente por Canijo – Gellrich propõe entendê-las no contexto da sua própria produção, enquanto objetos artísticos que participam da discussão da comunidade. Gellrich ecoa a própria elaboração estruturalista de Hegel sobre a colisão entre o Estado, com a sua ética coletiva, e a Família como microcosmos de relações éticas, isto é, “família e estado, feminino e masculino, lei divina não escrita e decretos cívicos escritos” (Gellrich, 1988, pp. 44-46). Mas, para a autora, as tragédias gregas trabalham num nível mais ambivalente, o que aliás pode ser entrevisto na *Oresteia* e a sua parte final, *Euménides*, quando Orestes é levado até um tribunal. Para Gellrich, trata-se de discutir o problema da violência recíproca, como aliás já vimos na formulação de René Girard. Assim, “no centro de *Oresteia* está o dilema da violência recíproca e o problema moral correlacionado: onde é que a justiça termina e a transgressão inicia quando um ato de vingança justa não é apenas idêntico ao crime precedente, mas é ele mesmo provocador de outro ato de vingança?” (Gellrich, 1988, p. 146).

O que acontece na *Oresteia*, assim como noutras peças, é a ritualização desta violência recíproca e a sua judicialização pela comunidade, em que “um sistema de valores arcaico é substituído pela fundação do tribunal do Areopagus em *Euménides*. Por outras palavras, a colisão da justiça com a justiça ocorre apenas num quadro moral primitivo que

peça teatral é entendida como uma encarnação da crise de valores, cuja resolução conduz a um maior e mediado nível de perfeição social e espiritual. Dentro do contexto dramático, o conflito assume um papel organizador proeminente, como acontece na história racional de Hegel, porque é a experiência que dá à crise transitória uma força estruturante e uma direção teleológica”.

²⁶⁴ Um exemplo clássico seria Édipo, que é “tanto o que parece ser como o que não parece ser” (Gellrich, 1988, pp. 75-76).

ainda não estabeleceu uma norma racional e conclusiva para a violência recíproca” (Gellrich, 1988, p. 148). Por isso mesmo, a trilogia termina com a instauração de um tribunal legal que previne a vingança pessoal e medeia as pretensões rivais, quebrando um círculo vicioso da violência²⁶⁵. Desta forma, e num passo final, o tribunal²⁶⁶ assume o monopólio da violência recíproca, salvando a comunidade do círculo vicioso (cf. Gellrich, 1988, pp. 153–154). Em suma, como Gellrich (1988, p. 156) sintetiza, “o que é surpreendente é que (...) se reconhece a impossibilidade de superar a violência, como algo irracional ou imoral, através de um sistema ético que a substitui com uma alternativa distinta”. Nesse sentido, a violência não é recusada ou negada, mas trazida para o interior da comunidade através de um monopólio judicial, como forma de quebrar um círculo de violência vingativa e recíproca (cf. também Girard, 1977, p. 42). Essa é a preocupação dos autores trágicos.

René Girard destaca a forma como as tragédias estão organizadas através de componentes equivalentes: “se a arte da tragédia pode ser definida numa única frase, (...) [podemos assinalar] um dos seus traços característicos: a oposição de elementos simétricos” (Girard, 1977, p. 44). Para o autor, esta característica acentua o seu carácter violento dentro da família, precisamente pela ausência de diferença – aqui num sentido ontológico, da própria individualidade e dos seus valores –, embora haja, muitas vezes, uma transferência do combate físico pelo diálogo trágico. Assim,

“[a] tragédia é o balanceamento de escala, não da justiça, mas da violência. Tão depressa alguma coisa é adicionada a um lado da escala como o seu equivalente contribui do outro lado. Os mesmo insultos e acusações voam de um combatente para outro, assim como uma bola voa de um jogador para outro no ténis. O conflito cresce interminavelmente, porque entre dois adversários não há qualquer diferença” (Girard, 1977, p. 45).

Para Girard, a tragédia coloca as personagens no mesmo plano de equilíbrio, evitando qualquer um dos *lados adversários*, precisamente porque eles se equivalem, em

²⁶⁵ Como nota Gellrich (1988, p. 148), “numa rápida sucessão no início da peça, somos apresentados com duas imagens que, colocadas em conjunto, incorporam um padrão encenado através da trilogia: o transgredido é um transgressor. Atos de crimes e punição na casa de Atreus espelham-se uns aos outros. Por isso, não apenas Agamémnon e Menelau são implicados no duplo vínculo da justiça recíproca, pelo meio do que um ato justo é simultaneamente um crime, mas outros agentes de justiça são também implicados – nomeadamente, Clitemnestra, Egisto, Orestes e Electra”.

²⁶⁶ René Girard (1977, p. 18) assinala que tanto a Grécia como a Roma antigas são duas sociedades onde o círculo do sacrifício definha, precisamente, por terem desenvolvido um sistema judicial.

termos de simetria, identidade ou reciprocidade. Nesse sentido, a violência, na tragédia, “atua sem razão” e, por isso mesmo, ela é mimética, fazendo parte do círculo vicioso que já abordamos (Girard, 1977, pp. 46–47). A tragédia grega, enquanto modelo narrativo, trabalha a partir da violência e da família para comentar aspetos culturais importantes, observando os riscos da ausência da diferença e do comportamento simétrico. Em conclusão, olhámos tragédia a partir da sua participação na transição para uma comunidade com um modelo judicial, evitando, assim, o círculo vicioso da violência interminável.

Para além da citação de personagens e elementos dramáticos das tragédias gregas para abordar a questão da violência, julgamos ser promissor ver o trabalho de João Canijo no contexto do género melodramático. Não somos os primeiros a fazer essa associação. Por exemplo, quando *Sangue do Meu Sangue* estreou no Festival de Buenos Aires (BAFICI), o crítico Quim Casas (2012a) notou essa filiação de forma quase eufórica: “O último filme de João Canijo não é apenas um enorme melodrama; é o grande melodrama moderno do nosso tempo. Excessivo, é claro. Trepidante na sua dimensão emocional”²⁶⁷. Aliás, o mesmo autor, em texto sobre a obra do cineasta, volta a afirmar a centralidade do melodrama e da sua relação com a família: “*Mal Nascida* e *Sangue do Meu Sangue* seguem a mesma linha [que *Ganhar a Vida*], com o melodrama como a sua forma e a família como o seu conteúdo” (Casas, 2012b). Mas outros autores, ainda desde os primeiros filmes, foram notando essa relação, como em *Filha da Mãe* (Antunes, 1990, p. 12; Ferreira, M. C., 1990, p. 5) ou *Sapatos Pretos* (Cabrita, 1998, p. 12). Não queremos aqui fechar o cinema de João Canijo no género melodramático – a sua obra extravasa necessariamente o género como já acontecera em casos célebres (Douglas Sirk, R.W. Fassbinder, entre outros) –, mas pretendemos marcar algumas características que nos parecem similares. Aliás, a nossa discussão ainda se limita ao modelo narrativo e temático do realizador. Num passo seguinte, quando abordamos a vertente estética, pretendemos também adicionar outra camada de interpretação a esta leitura, que aliás já está subjacente à importância da violência física e gráfica destes filmes.

O género melodramático tem uma formulação histórica precisa: este modelo narrativo e estilístico tem sido extensamente abordado no cinema, sobretudo através do

²⁶⁷ Curiosamente, e reforçando o conceito ambivalente de melodrama, Stephen Farber (2012), na publicação *The Hollywood Reporter*, critica o filme precisamente por ser um “melodrama desastrado”.

cinema de Hollywood, onde se destacam os melodramas produzidos entre os anos 30 e os anos 50 do século XX. Mas o modelo foi dominante também em outros espaços audiovisuais, como no cinema contemporâneo, na televisão (através das telenovelas ou das séries) ou em certas épocas da História do cinema (como o neorealismo italiano no pós-Guerra; ou no cinema de Rainer Werner Fassbinder, na Alemanha da década de 70). Tem também um significado no senso comum, que se utiliza para expressar determinadas experiências excessivas e dramáticas²⁶⁸. Para além disso, pode mesmo argumentar-se que a tradição do cinema americano clássico nasce da tradição melodramática (Rodowick, 1991, p. 237).

Se, num primeiro momento, o melodrama foi criticado por ser um cinema de ideologia dominante, subordinado à cultura popular e de “mau gosto”, mais recentemente, tem sido reanalisado no âmbito dos estudos fílmicos, com investigações que procuram observar os processos internos do melodrama e das suas possíveis formas subversivas. Este novo olhar – que foi, obviamente, lançado no contexto da reapreciação da cultura popular no âmbito dos Estudos Culturais, dos estudos feministas e mesmo nas correntes psicanalíticas – recuperou uma análise histórica e social do cinema, comparando os seus sistemas de poder e as ideologias presentes nas sociedades. Parte dos textos fundadores deste novo olhar para o melodrama surgiu no contexto da reformulação dos estudos fílmicos em Inglaterra, entre os anos 70 e 80 (cf. Brooks, 1991; Elsaesser, 1987; Nowell-Smith, 1991; Rodowick, 1991)²⁶⁹, mas também no final dos anos 80 surgiram antologias (cf. Gledhill, 1987a; Landy, 1991) que recuperam o melodrama enquanto género que permite pensar o cinema na sua relação com a sociedade.

Numa primeira das discussões sobre melodrama, ainda sob o aspeto literário e cultural, Peter Brooks assinala este modo narrativo no processo histórico da transformação das sociedades, localizando o seu surgimento depois da Revolução Francesa, numa transição entre um mundo sagrado e monárquico para um mundo moderno, que altera os pressupostos temáticos dos textos dramáticos. Neste contexto,

²⁶⁸ Peter Brooks faz um elenco longo deste tipo de senso comum, propondo várias conotações da palavra: “a indulgência da emoção forte; polarização moral e esquematização; estados extremos do ser; (...) vilões evidentes, perseguição do bem, e recompensação final da virtude; (...) expressão extravagante; enredos sombrios, suspense, peripécias de tirar o fôlego” (Brooks, 1991, p. 58).

²⁶⁹ Teremos que assinalar a centralidade dos textos *Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama* (Elsaesser, 1987), publicado originalmente em 1972; e *The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, melodrama, and the mode of excess* (Brooks, 1995), publicado originalmente em 1976.

“o melodrama não representa, simplesmente, a «queda» a partir da tragédia, mas uma resposta para a perda da visão trágica. Ele aparece num mundo onde os imperativos tradicionais de verdade e ética são violentamente colocados em questão, mas onde a promulgação da verdade e da ética, a sua instauração como modo de vida, é de imediata e diária preocupação política” (Brooks, 1991, p. 60).

Assim, para o autor, o melodrama pressupõe uma construção imaginária – aquilo que designa por imaginação melodramática²⁷⁰ –, num contexto em que não há um valor transcendental com que seja possível haver uma reconciliação (como no mundo sagrado). Pelo contrário, o ritual melodramático coloca-se no meio da disputa social, onde surgem novos imperativos éticos (Brooks, 1991, p. 63). Brooks analisa, sobretudo, textos literários, de autores como Balzac ou Henry James²⁷¹.

O que se antevê na descrição de Brooks é a ascensão de um novo tipo de drama como consequência da alteração das estruturas sociais, nomeadamente com o aparecimento da burguesia, como também notam Thomas Elsaesser ou Geoffrey Nowell-Smith, deslocando o cerne das personagens dramáticas dos reis e príncipes para uma nova classe social, que passa a ser o centro do drama, contrastando a sua moralidade com o poder arbitrário dos nobres; aliás, ressaltam assim conflitos ideológicos, nos quais é utilizada a exploração sexual como metáfora das lutas de classe (Elsaesser, 1987, pp. 45–46). No entanto, na história do surgimento do melodrama, como resume o investigador alemão, o género aparece colocado sob uma certa ambivalência, isto é, o “melodrama parece funcionar tanto subversivamente como escapismo – categorias que são sempre relativas a um determinado contexto histórico e social” (Elsaesser, 1987, p. 47)²⁷². Aliás, curiosamente, Christine Gledhill (1987b, p. 16), que também historia o aparecimento do melodrama, mostra como a sua emergência se faz a partir da “convergência entre trajetos culturais burgueses e populares”.

²⁷⁰ Esta imaginação melodramática surge, por exemplo, na construção de metáforas sobre a gestualidade das personagens de uma narrativa (cf. Brooks, 1991, pp. 56–57). A este propósito, o autor cita e analisa os casos de Balzac e Henry James.

²⁷¹ Também Thomas Elsaesser faz um percurso genealógico do melodrama em géneros literários, em diferentes espaços culturais: Inglaterra, França ou Alemanha (Elsaesser, 1987, pp. 44–50).

²⁷² Por exemplo, como nota Elsaesser (1987, pp. 46–47), numa análise aos textos dramáticos franceses pós-revolução – há casos de tradições até bastante conformistas, incluindo o final feliz, optando por sustentar ideologicamente a nova classe burguesa.

Desta alteração, surge outra: a forma como se colocam no mesmo patamar autor, audiência e os assuntos, num movimento de associação do valor do drama com os assuntos quotidianos. É aliás, o mesmo movimento que permite sugerir a ideia do realismo dramático²⁷³ e que representa também uma mudança de contexto do mundo dramático da tragédia (Nowell-Smith, 1991, p. 269). Neste sentido, Nowell-Smith (1991, p. 268; cf. Rodowick, 1991, p. 238) propõe que se analise a emergência do melodrama a partir da conjugação de três fatores: o desenvolvimento de uma história formal (a partir da tragédia), um conjunto de condições sociais (a ascensão da burguesia) e um conjunto de condições psíquicas (que se desenvolvem à volta da família). Estes fatores foram depois desenvolvidos por David N. Rodowick (1991), numa análise específica ao melodrama familiar ou doméstico no cinema americano dos anos 50, que agora vamos seguir, em conjugação com a análise já clássica de Thomas Elsaesser (1987).

As condições sociais do melodrama (Rodowick, 1991, p. 239) estão implícitas na utilização da família burguesa como símbolo das representações sociais e da autoridade do poder privado e do direito patriarcal. As famílias estruturam-se pelos casamentos, pelas heranças, mas também pelo modelo de casa da classe média. Elas representam determinações ideológicas mais vastas da sociedade. No entanto, como nota Elsaesser, os protagonistas destes filmes não conseguem ultrapassar o seu próprio falhanço: os melodramas assinalam

“o fracasso da ação do protagonista que possa moldar os acontecimentos e influenciar o ambiente emocional, ou mesmo mudar o sufocante meio social. O mundo está fechado (...). O melodrama atribui às personagens uma identidade negativa através do sofrimento, e uma progressiva autoimolação e desilusão que, normalmente, termina em resignação: elas surgem menos seres humanos por se terem tornado mais sábias e conhecedoras dos modos do mundo” (Elsaesser, 1987, p. 55).

Neste sentido, como continua Elsaesser (1987, p. 56), as personagens do melodrama familiar estão viradas para dentro e isso pressupõe, muitas vezes, uma atuação subliminar, em que as personagens não conseguem sair do seu mundo doméstico, sobretudo devido a uma pressão social para a respeitabilidade. Nesse sentido, “a

²⁷³ A questão literária e teatral do realismo neste devir do tempo histórico é também abordada, nos mesmos termos da ascensão da burguesia, por Raymond Williams (1977, p. 63). Voltaremos ainda a discutir o realismo nesta dissertação.

configuração dramática e o padrão do enredo obriga [as personagens], quaisquer que sejam as suas tentativas de se libertar, a constantemente olharem para dentro, tanto umas para as outras como para elas próprias” (Elsaesser, 1987, p. 56). Também por isso, há uma “intensificação simbólica dos atos quotidianos” e os gestos comuns das personagens refletem as suas próprias fixações (Elsaesser, 1987, p. 56).

Por outro lado, as condições psíquicas (Rodowick, 1991, pp. 240–242) relacionam-se com a importância da identidade subjetiva dos melodramas familiares. Desde logo, esse é um problema porque o indivíduo não está sincronizado com a autoridade familiar, ela própria necessária à sua legitimação. Joga-se aqui, assim, uma ligação da orgânica familiar, as suas identidade subjetivas e a relação com a sociedade. A autoridade familiar é assim, para o autor, um ponto de partida importante para o melodrama e a sua necessidade de representar a autoridade enquanto conceito. E, nesse aspeto, as identidades sexuais estão sempre balizadas pelas identidades sociais da família²⁷⁴. Por isso mesmo, o conflito não surge do exterior, mas sim da identificação interior na família e a dificuldade dos sujeitos em aceitar um conjunto de posições simbólicas. Para além disso, como refere Rodowick, ressalta-se também a ameaça da sexualidade feminina – tanto do ponto de vista da personagem passiva como da rebelde – que é, assim, identificada nas relações patriarcais pela sua exclusão. Quase em conclusão, o investigador refere que “o texto melodramático é balanceado entre dois extremos: um dos quais é inerte (a paralisação do sistema, a sua resistência à mudança ou a qualquer forma de desenvolvimento externo); o outro é entrópico (onde a ação é expressa apenas como um irracional e não direcionado excesso de energia)” (Rodowick, 1991, p. 241). Nesta questão específica das condições psíquicas, Thomas Elsaesser – depois de notar a importância de Freud no cinema americano – explica que as deficiências sexuais funcionam, no melodrama, também como privações da liberdade individual: “A impotência masculina e a frigidez feminina são um assunto que permite uma tematização em várias direções, não só para indicar um tipo de ansiedade psicológica e uma pressão social que provoca a insensibilidade sexual do indivíduo, mas servem também como metáforas da falta de liberdade” (Elsaesser, 1987, p. 67).

Finalmente – e ainda seguindo os três fatores que determinam o melodrama – apresentam-se as condições formais. Neste caso, tanto Rodowick (1991, pp. 242–243)

²⁷⁴ Rodowick assinala que a “figuração da autoridade patriarcal num determinado texto formula os termos do conflito através da perpetuação de uma série de divisões simbólicas e oposições que organizam a narrativa à volta do problema da identidade individual, tanto social como sexual” (Rodowick, 1991, p. 240).

como Elsaesser (1987, pp. 52–53) analisam o melodrama familiar a partir de um conjunto de códigos e convenções cinematográficas – ou um “sistema de pontuação”, como refere Elsaesser (1987, p. 50) –, ressaltando a forma como a *mise-en-scène* é utilizada para caracterizar as personagens e a sua ausência de mobilidade social, enclausurando-as, sobretudo através da utilização do enquadramento e o *décor* da casa da família²⁷⁵. Elsaesser reforça este ponto, na sua extensa análise, considerando que “como código expressivo, o melodrama pode ser descrito como uma forma particular de *mise-en-scène* dramática, caracterizado pelo uso dinâmico das categorias espaciais e musicais, como que opostas a categorias intelectuais ou literárias” (Elsaesser, 1987, p. 51). Também por isso, o melodrama é caracterizado por fortes “metáforas visuais e aceleração dramática” que impõe uma vigorosa pressão dramática, levando a uma dialética entre um sentido de elevada claustrofobia no cenário mas também numa energia reprimida que vem à superfície das personagens de forma abrupta (Elsaesser, 1987, pp. 52–53). Elsaesser (cf. 1987, pp. 50–52) também destaca a importância da música no género – aliás, um dos sentidos primordiais de melodrama relaciona-se com o acompanhamento musical²⁷⁶ –, ressaltando como a banda sonora marca expressivamente os acontecimentos dramáticos.

Assim, os melodramas familiares americanos espelham situações da classe média da sociedade americana, procurando exibir as suas particularidades e contradições, como está postulado neste resumo de Thomas Elsaesser:

“Os melodramas usam, frequentemente, a sociedade americana de classe média, a sua iconografia, e a experiência familiar de uma forma que permite manifestar a sua substância, embora «deslocada» em diferentes padrões, justapondo situações estereotipadas em estranhas configurações e provocando choques e ruturas que abrem não apenas novas associações mas redistribuem energias emocionais que o suspense e as tensões tinham acumulado em perturbantes e diferentes direções” (Elsaesser, 1987, pp. 59–60).

Os melodramas são, desta forma, manipulativos em situações de extremo embaraço ou gestos de violência. Para além disso, constroem um crescendo de emoções que atinge um clímax – que vai sendo adiado –, num ponto específico, criando uma sensação de

²⁷⁵ Como nota Thomas Elsaesser (1987, p. 52), o melodrama familiar propõe “a sublimação do conflito dramático em direção ao *décor*, cor, gesto e composição do plano, o que, nos melhores melodramas, é perfeitamente tematizado em termos das categorias emocionais e psicológicas das personagens”.

²⁷⁶ Elsaesser (1987, p. 50) esclarece que “no seu sentido do dicionário, o melodrama é uma narrativa dramática em que o acompanhamento musical marca os efeitos emocionais”.

descontinuidade (Elsaesser, 1987, p. 60). Esta sensação surge de uma dialética de emoções extremadas que põe em causa a estabilidade identitária do sujeito, num movimento que é, paradoxalmente, “realista” (Elsaesser, 1987, p. 61). Para além disso, como nota o autor (1987, p. 62), o melodrama desenvolve-se no espaço claustrofóbico da casa de classe-média ou no cenário da cidade pequena. Nesse espaço, as personagens têm um desejo por algo inatingível, o que cria um ciclo infundável de insatisfação. Neste contexto, a violência ou as emoções exacerbadas que aparecem subitamente demonstram não só a alienação das personagens, mas também constituem uma crítica contundente da ideologia que as suporta. É este o sentido final que Elsaesser (1987, pp. 65–68) destaca nos melodramas dos anos 50: a pressão ideológica da sociedade americana traduz-se como guerra entre os sexos. De certa forma, as experiências das personagens pertencem a um dilema social mais abrangente. Para além disso, apresentam-se personagens de uma certa pobreza intelectual, mas com abundância de recursos emocionais. Elas não conseguem perceber que são vítimas da sociedade e o seu individualismo reforça uma alienação social e emocional. Por isso mesmo, a violência das ações libertadoras falha uma resolução do conflito. Daí que, “o verdadeiro *pathos* [dos melodramas] seja a mediocridade abundante dos seres humanos envolvidos, que se colocam sob complicadas autoexigências, tentando viver de acordo com uma visão exaltada do ser humano, mas, em vez disso, vivendo as contradições impossíveis que transformaram o sonho americano num notório pesadelo” (Elsaesser, 1987, p. 67).

O melodrama funciona, assim, como um modelo narrativo estruturado à volta da família que analisa os constrangimentos sociais de uma determinada comunidade humana. De certa forma, partilha alguns dados formais com a tragédia grega – a família como organização narrativa ou um debate sobre a sociedade em que se desenvolve – assim como nos auxilia no caso específico do cinema e dos seus códigos visuais e sonoros. As características observadas no melodrama ajudar-nos-ão também a entender o cinema de João Canijo.

Assim, apresentámos, neste subcapítulo, aquilo que designámos como a dramaturgia da violência. Observamos a violência enquanto fenómeno cultural e a sua participação nos modelos dramáticos da tragédia grega e do melodrama americano. Consideramos que estes modelos, no seu tratamento do conflito violento, das comunidades humanas e das relações de género, nos auxiliarão na análise ao modelo narrativo de João Canijo, consolidando a sua marca autoral no cinema contemporâneo. Iremos proceder, a

partir desta observação cultural, à análise da intertextualidade do modelo narrativo dos filmes que estudamos, ressaltando a sua ligação entre a identidade nacional e estas tradições culturais.

3.2.4 A dramaturgia da violência de Canijo: uma nova proposta

3.2.4.1 A dramaturgia da violência em Canijo através da tragédia grega e do melodrama americano: um comentário cultural

Na dramaturgia da violência em João Canijo persistem diversas relações culturais com outras tradições cuja teorização já apresentámos: a tragédia grega e o melodrama americano. Voltamos agora para uma análise intertextual dos dois modelos cuja utilização permite acentuar outros elementos para esta representação cultural e para a visão do Portugal contemporâneo nos filmes de ficção.

Ao considerar a tragédia grega como uma representação sobre as transformações da sociedade, podemos também observar como o modelo narrativo trágico expõe a representação cultural portuguesa proposta em Canijo. De certa forma, o que mostramos até aqui é um eco da violência expressa na tragédia grega onde a ausência de uma comunidade cívica faz com que uma parte da sociedade monopolize a violência (Girard). Neste sentido, ao utilizar o modelo dramático grego, Canijo caracteriza, através de uma alegoria (vida privada como significante da vida pública da sociedade), o Portugal contemporâneo como sendo uma comunidade baseada na violência e numa ordem patriarcal. A família é, neste contexto arcaico, o local das disputas e das punições violentas, precisamente porque a identidade não é afirmada, mas antes palco de uma luta infundável da violência recíproca. A tragédia grega, para Girard e Gelrich, exhibe o espetáculo da família como símbolo de um comentário sobre a comunidade e uma discussão sobre a necessidade do Estado como monopolizador da violência. Gelrich destaca mesmo o final de *Oresteia* como a explicitação desse debate e a aceitação da organização numa comunidade de leis. Os filmes de João Canijo colocam-se precisamente nessa tradição, sobretudo devido a uma mentalidade histórica que menospreza a afirmação individual colocando a comunidade sob jugo de uma autoridade difusa. Não se vislumbra nenhuma alteração do *status quo* nem um destino diferente das personagens. Daí que esta ideia se relaciona com uma proposta de uma nova representação, construída pelo cineasta.

Nela, não são constituídos novos valores e é exibido um regresso do recalcado: a intrínseca fragilidade destas famílias.

A discussão da comunidade é também realçada por Carolin Overhoff Ferreira quando compara *Noite Escura* com o texto original no qual o filme se inspira: “enquanto a tragédia interroga diversos valores e referências da identidade grega (como o oráculo, a fidelidade aos deuses, a responsabilidade de um pai perante a sua família ou um líder militar perante a sua nação), (...) [o filme] deixa claro, desde o início, que no mundo das personagens não existe nenhum valor sagrado” (Ferreira, C. O., 2007, p. 236). O que Ferreira propõe olhar em *Noite Escura*, é a ausência de uma sociedade cívica que existe na tragédia por contraponto a uma sociedade feudal. No filme de Canijo, as personagens não revelam nenhum valor sagrado para além da afirmação do poder patriarcal. Por isso mesmo, como volta a afirmar a investigadora,

“enquanto na peça de Eurípides Pallas Atena resolve a violência através da instauração de instituições que a disciplinam e consegue fortalecer assim o estado cívico, em *Noite Escura* a vingadora olha apenas confusa à sua volta. E quando passam os créditos finais, dentro da casa de alterne as jovens mulheres – portuguesas, brasileiras e russas – continuam a prostituir-se” (Ferreira, C. O., 2007, p. 238).

O filme de Canijo aponta assim para a inexistência de instituições cívicas ou da efetividade de seu exercício e para a força daquilo que José Gil chama de mentalidade portuguesa e que impossibilita a inscrição. É interessante aflorar, de novo, a questão do familiarismo proposta por Gil, nesta discussão, porque precisamente esse conceito desfaz as instituições cívicas, simulando uma afetividade harmoniosa, para apenas estimular práticas violentas. Como dissemos, para Gil, a sociedade portuguesa vive num mundo construído à volta do bom senso. Esta característica invade o tempo contemporâneo a partir do salazarismo e da sua criação da ilusão do familiarismo e do seu mito da harmonia e funcionamento perfeito. Como consequência de um choque de temporalidades, o imaginário salazarista impôs uma ilusão sustentada no “viver habitualmente” e da “ordem natural das coisas”, baseada na família. Assim, o modelo da tragédia grega – que discute a criação de uma sociedade de leis cívicas – é contrastado com um modelo *português*, onde a violência e a simulação da afetividade impedem a criação dessa sociedade. O familiarismo tolhe a existência individual e ilude a construção de um verdadeiro espaço público. O

modelo trágico é, para Canijo, destruído, não sobrando mais do que uma violência interminável.

A respeitabilidade aparente da família e as suas contradições internas é também o foco narrativo do melodrama americano, sobretudo centrado na classe média, enquanto representante simbólico da sociedade americana pós-guerra. Nesse sentido, o melodrama também comenta os aspetos de organização da sociedade e da sua ideologia a partir do núcleo familiar. Afirmámos, aliás, que a questão social é um dos três elementos centrais do género, nas formulações de Rodowick e Nowell-Smith. Nos filmes de João Canijo, apesar da família funcionar, também, como uma condensação dos problemas da sociedade, o cineasta focaliza uma classe média-baixa. Apenas um filme, *Sangue do Meu Sangue*, mostra uma classe alta (o casal Alberto e Maria da Luz), mas mesmo assim numa narrativa paralela, e representando um contraste com classe baixa dos protagonistas e o seu desejo de ascensão social (Cláudia, que estuda enfermagem e tem um caso com Alberto). A focalização na classe baixa é uma decorrência da sociologia cultural proposta por Canijo, ao concentrar-se em cidades pequenas ou aldeias no interior de Portugal, enfrentando um atraso de desenvolvimento económico e aproximando-se das franjas sociais onde a mentalidade está mais exposta.

Nesse sentido, a utilização do melodrama nas obras do cineasta supõe uma adaptação à realidade contemporânea de Portugal. No entanto, partilha com o género a centralidade da crítica e das tensões provocadas pelo modelo patriarcal das sociedades e a sua preponderância no interior dos núcleos familiares. Este modelo, tanto em Canijo como no melodrama americano, desenvolve-se a partir de núcleos fechados, virados para dentro, representando um meio social sufocante que irá desembocar em violência emocional (Elsaesser). Talvez a única exceção ao modelo claustrofóbico seja, mais uma vez, *Sangue do Meu Sangue*, que ensaia uma vontade de mobilidade social, que pode também ser entendida como uma decorrência sociológica dos tempos mais recentes, já que é o último filme da sua filmografia. No entanto, mesmo aí a mobilidade social não é conseguida. Assim, o melodrama canijiano, como aliás já vimos, trabalha sobre uma dialética entre as tensões familiares e a necessidade de transmitir uma aparência de afetividade e de “respeitabilidade” (ideologia do contexto americano pós-guerra): o “viver habitualmente” e os “brandos costumes” (ideologia salazarista). Neste contexto, o modelo narrativo que propusemos para os cinco últimos filmes de Canijo – que se suporta numa vontade de

subversão que não é conseguida – é semelhante, na sua estrutura, ao melodrama americano, através do constante fracasso da protagonista em alterar o seu ambiente emocional. O melodrama termina com resignação (Elsaesser); os filmes de Canijo também: a estrutura normalizada e patriarcal mantém-se, embora com aspetos violentos. O melodrama, em Canijo, representa a ausência de um modelo trágico no Portugal contemporâneo, porque consubstancia a máscara ilusória de uma identidade idealizada.

O género melodramático, portanto, organiza-se através de identidades individuais frágeis, sobretudo protagonizadas por mulheres, que não se conseguem afirmar. Esta fragilidade deriva de uma relação instável no interior da família. Trata-se, neste caso, de observar as condições psíquicas que envolvem o melodrama como o faz David Rodowick (1991). Para o autor, o problema coloca-se na autoridade familiar e na disfuncionalidade da identidade individual em relação a essa figura, dentro da família. Isso concretiza-se na precária identidade sexual das mulheres. Esse modelo é por demais evidente nos filmes de João Canijo, já que as mulheres são as protagonistas da subversão porque a autoridade patriarcal é colocada em questão. No entanto, tal como no género americano, a sua sexualidade é ameaçada: isso é evidente nas sucessivas violações sexuais que os filmes demonstram, mas também na profusa utilização do incesto que, como vamos desenvolver mais à frente, mostra como a família está patologicamente marcada por traumas. É aliás, interessante observar a questão do incesto também pela prisma avançado por Elsaesser, como uma “deficiência sexual”, que é simbólica de uma falta de liberdade das personagens no interior da família. Uma falta de liberdade que conduz à castração do seu desejo (a não-inscrição, o recalçamento no nosso modelo cultural). No entanto, a ambivalência desta identidade feminina – nos filmes de Canijo – demonstra que há uma submissão das mulheres a um mundo masculino e patriarcal e elas acabam por aceder às suas práticas, como já demonstrámos.

Toda esta tensão social e individual resulta em choques emocionais das personagens e das surpresas reveladas pelo enredo. Estará aqui, aliás, o ponto mais óbvio na comparação insistente de alguns críticos entre o melodrama e o cinema de João Canijo. Os filmes que analisámos estão repletos de cenas emocionais, onde a violência do diálogo cresce para confrontos entre as personagens. É esta pulsão emocional das personagens, que extravasam o clima sufocante onde vivem e que estrutura os enredos dramáticos destes filmes. É esta característica do melodrama nos filmes de Canijo que dá ao cineasta uma

marca narrativa evidente e o distinguem de uma tradição não-narrativa, que filma o não-acontecimento (como diz João Botelho) e de que falámos no segundo capítulo. As narrativas de Canijo estão recheadas de “acontecimentos” e de personagens dramaticamente marcantes. Esta característica dramática é também totalmente inédita no cinema português contemporâneo, pela sua consistência e coerência.

Outra das características mais evidentes é uma certa manipulação narrativa, colocando pormenores narrativos surpreendentes que transformam subitamente o enredo. Estas manipulações, algumas vezes, tomam a forma de coincidências, relacionando os problemas internos das personagens, que se tornam semelhantes uns aos outros. Um exemplo paradigmático dessa manipulação a partir dessas coincidências melodramáticas é o da relação de Cláudia com o pai em *Sangue do Meu Sangue* – no início do enredo, a história colocada é simples: Cláudia tem um relacionamento com um homem casado e a mãe não gosta desse envolvimento. Mais tarde, Cláudia dá a conhecer Alberto à mãe (de forma dissimulada, sem Alberto reparar). É nesse momento que Márcia reconhece Beto, um ex-morador do bairro com quem tivera um caso e de que resultara, sem este o saber, uma gravidez (de onde nasceu Cláudia). A coincidência surpreendente é notória: com mais de vinte anos de diferença, Cláudia acaba por se relacionar com o pai, sem ambos o saberem (e também porque Márcia nunca revelou a paternidade a Alberto). O modelo melodramático reforça uma força invisível da sociedade para impor restrições às personagens.

Para além disso, podemos também observar como os filmes de João Canijo são construídos a partir de uma claustrofobia, que é tanto narrativa – como acabámos de ver – como da *mise-en-scène*, que coloca as personagens dentro do lar familiar como num colete de forças: as casas que as famílias habitam são, muitas vezes, repletas de pequenas divisões onde a convivência se torna irrespirável (veremos este aspeto com uma incidência particular no próximo capítulo). Casos exemplares disso são: *Mal Nascida* (com o minúsculo café e as suas divisões interiores, de que se destaca a cozinha) e *Sangue do Meu Sangue* (a casa da família apenas tem divisões minúsculas e, mais uma vez, destaca-se a exiguidade da cozinha). Assim, o *décor* reforça a tensão e enclausuramento familiar. Devemos aqui distinguir, no entanto, que a *mise-en-scène* do melodrama americano funciona, como Elsaesser nota, como a sublimação do conflito dramático. Daí um certo excesso na decoração da casa de classe média e a utilização de objetos como metáforas do desejo. Em Canijo, no entanto, privilegia-se um confronto direto e prolongado entre as personagens;

nesse sentido, a violência que irrompe na narrativa, apesar de ser abrupta, é insistente, explícita e gráfica, ao contrário dos melodramas, onde essa violência repentina e visual é apenas pontual. Para além disso, como depois vamos notar, o *décor* excessivo e a utilização da cor será também praticado em algumas das primeiras longas-metragens de Canijo, para ser abandonado nas seguintes.

Em conclusão, o melodrama funciona como uma dramaturgia da família e da sua violência e conflito, e apresenta mais uma camada intertextual que confirma a complexidade do modelo narrativo de João Canijo. Tal como é comum neste género, os filmes do cineasta promovem uma imagem cultural a partir da vida privada: a família participa como célula ideológica de um comportamento tradicional e representa um dilema social mais abrangente. Isto é, estes filmes não são apenas a sua aparência narrativa – famílias em lutas violentas, com crimes de “faca e alguidar” – mas representam um discurso cultural de João Canijo sobre a impossibilidade de certa representação da identidade nacional. De certa forma, como no melodrama, a violência que irrompe nestes meios convencionais da família demonstram uma alienação das personagens, fazendo, com isso, uma crítica dessa ideologia. Como epítome desta crítica, observa-se outra diferença importante entre estes filmes e o melodrama: enquanto este é organizado para culminar em *happy-end* (embora muitas vezes ambivalente), os filmes do cineasta terminam com cenas violentas onde não é possível vislumbrar um futuro estável – são finais destrutivos. Resulta desta ideia, de facto, a conjugação entre a tragédia – de onde vem a violência – e o melodrama, também como a face inversa e que impõe a respeitabilidade. Também a utilização da classe baixa recoloca os filmes de Canijo num paradigma diferente dos melodramas, embora com uma função semelhante: dar conta das contradições culturais e sociais da sociedade portuguesa, considerando que a classe baixa é dominante neste espaço geográfico.

3.2.4.2 O paradigma da violência no modelo narrativo dos filmes

Considerando os aspetos que desenvolvemos sobre a forma como a violência é inerente a qualquer relação social e sobretudo no interior da família, é decisivo trazermos à discussão o modelo narrativo que propusemos em conjugação com a elaboração da violência nestes filmes. Desta forma, estaremos aptos para entender a representação cultural criada por João Canijo. Depois de percebermos as relações intertextuais com a tragédia grega e o

melodrama americano – que nos mostraram estratégias de desenvolvimento narrativo e de ressonâncias culturais – voltamo-nos agora para aspetos paradigmáticos da representação da violência, fazendo depois um grande plano à questão do incesto (ela própria fundamentalmente ligada à família).

O discurso sobre o núcleo familiar destes filmes aponta sempre para o desejo de transgressão da barreira da normalização, resultando assim na denúncia de uma realidade sórdida e obscura que impulsiona os atos transgressores. Por isso mesmo, a realidade subterrânea é exposta através de confrontações físicas e psicológicas extremas entre personagens. Este choque é uma consequência de um contexto social e económico específico – a classe média-baixa, em lugares periféricos – e das relações desequilibradas no interior da família, baseadas numa relação de poder patriarcal e em traumas passados.

Neste sentido, num primeiro plano, devemos evidenciar a violência psicológica explícita nos diálogos. A família funciona internamente sob pressão social, o que resulta numa tensão dramática que pode ser observada nas constantes conversas entre as personagens e num confronto recorrente entre elas. Por isso, a violência que estamos a descrever começa, precisamente, na alteração dos ânimos manifesta nas falas das personagens. Um dos exemplos paradigmáticos é a alteração verbal num jantar de *Mal Nascida*. Logo depois de Evaristo anunciar o noivado entre Jusmino e a sua enteada, Lúcia começa a falar diretamente para a mãe, Adelaide, dizendo “Eu estou de luto!”, “Eu sou a única viúva do meu pai” e “Não se lembra [do passado] o caralho. Achas que eu não me lembro [da morte do pai] de cada vez que olho para a puta da tua cara?”. A mãe responde: “Eu é que já não te aguento. Ou tu te viras para a vida e te casas ou eu juro pela luz dos meus olhos que vais internada”. O diálogo cresce para uma gritaria, com a utilização de forte calão e linguagem grosseira e termina na violência física de Evaristo contra Lúcia.

Assim, no plano principal, a violência verbal traduz-se, a partir de certo ponto, em violência física, retratada em sequências que a explicitam visualmente, numa clara demonstração gráfica. Esta violência é quase sempre dirigida contra mulheres, reforçando ainda mais o que o melodrama americano já ensaiava: a subjetividade feminina como lugar de sofrimento e como símbolo de uma busca identitária. Esta violência contra mulheres tanto é exibida através de abusos sexuais (a violação humilhante praticada pelos homens, em *Sapatos Pretos* ou *Sangue do Meu Sangue*), como também através de mortes brutais (em *Sapatos Pretos*, *Noite Escura* ou *Mal Nascida*). A amplitude gráfica desta violência é também

intensificada pela longa duração destas cenas – que se demoram em diversos pormenores das agressões – e na explicitação visual da brutalidade e da violentação do corpo das vítimas. Podemos aliás, ver sinais desta explicitação nos quatro fotogramas seguintes, de quatro diferentes cenas onde a violência cresce para uma marcação física do corpo. O sangue derramado é uma marca recorrente, assim como a face em dor das personagens.



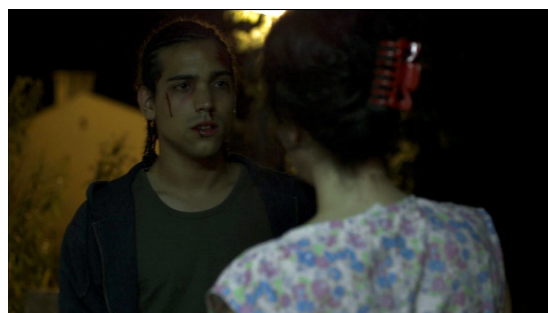
Fotograma 21: *Sapatos Pretos*



Fotograma 22: *Noite Escura*



Fotograma 23: *Mal Nascida*



Fotograma 24: *Sangue do Meu Sangue*

Observa-se, assim, nestes filmes, como a família é destruída e os seus membros abusados, mortos, violentados – psicológica e fisicamente. Três exemplos contundentes da passagem para uma violência física ocorrem em (1) *Mal Nascida*: diversas vezes Lúcia é marcada fisicamente pelo seu comportamento subversivo, tanto pela mãe como pelo padrasto (conduzindo, em dois desses momentos, para a sua prisão no curral dos porcos); (2) *Sapatos Pretos*: Dalila é violada duas vezes pelo marido (e, na segunda vez, é violada depois de ter sido operada); e (3) também em *Sangue do Meu Sangue*, sobretudo através da história de Joca: ele é duas vezes espancado por Telmo; mas também pela violação final de Telmo sobre Ivete (com requintes de extrema humilhação). A contagem das mortes é também elucidativa: em *Sapatos Pretos*, Marcolino é morto por um assassino profissional a mando da mulher; em *Ganhar a Vida*, o filho de Cidália é morto logo no início da narrativa e, no final, sugere-se um suicídio de Cidália; em *Noite Escura*, há duas mortes de duas

prostitutas, do sócio de Nélsion (Nicolau), e, no final da narrativa, as mortes sucessivas de Carla e Nélsion; em *Mal Nascida*, a morte final de Evaristo e Adelaide (para além das mortes implícitas na *backstory*); em *Sangue do Meu Sangue*, a morte de Telmo às mãos do revólver de Joca. Ainda regressaremos a outros aspetos visuais da violência no próximo subcapítulo.

A violência que descrevemos tem uma ligação profunda com a questão identitária, como já entrevimos nas formulações de Maffesoli e Girard. Ela tanto sugere uma afirmação individual fracassada, como reitera o *status quo* patriarcal. Nos filmes de João Canijo, podemos observar uma violência sistémica que é realizada pela figuras de autoridade, que regularmente ativam uma violência preventiva, através de um discurso de poder – como atrás demonstrámos quando assinalámos os diálogos ou as atitudes de afirmação patriarcal – ou através de uma aniquilação das tentativas de subversão. Esta violência é particularmente protagonizada pelos homens e pelos chefes de família contra as mulheres: Marcolino (*Sapatos Pretos*), Adelino (*Ganhar a Vida*), Nélsion (*Noite Escura*), Evaristo (*Mal Nascida*) e Telmo (*Sangue do Meu Sangue*). Todos eles atuam tanto pela sua força física, como através de uma constante pressão psicológica e social. Eles tanto marcam fisicamente o corpo das mulheres da família, como decidem o seu destino: por exemplo, tanto Nélsion, em *Noite Escura*, como Evaristo, em *Mal Nascida*, impõem a sua vontade no destino futuro das suas filhas; Adelino, em *Ganhar a Vida*, sugere também um afastamento da comunidade a Cidália; em *Sapatos Pretos*, Marcolino obriga Dalila a assinar uma hipoteca da casa.

Para além disso, podemos reparar também no que Girard notou sobre a violência infinita: dentro destes grupos familiares, a violência gera nova violência; a vingança gera nova vingança; o ódio está presente em todas as relações dentro da família. Assim, estes modelos familiares parecem seguir a ideia de uma violência recíproca, em que as ações da autoridade patriarcal são repetidas num ciclo que não acaba, aliás como já assinalámos quando dissemos que o modelo narrativo destes filmes termina com o restabelecimento dessa autoridade.

Há, no entanto, uma ambivalência protagonizada pelas mulheres que já referimos anteriormente. Por um lado, as personagens femininas dos filmes promovem violência contra o paradigma patriarcal dominante: uma violência que designaríamos de *subversiva*, como notou Maffesoli. A repressão de que são vítimas no interior da comunidade ou da família exige, assim, uma explosão emocional – quer ela seja subliminar ou evidente. Por

exemplo, em *Sapatos Pretos*, é Dalila que orchestra todo um plano para matar o marido e, logo de seguida, compromete o amante nessa morte. Em *Ganhar a Vida*, Cidália enfrenta tudo e todos: podemos pressenti-lo na manifestação que organiza contra a polícia (violência contra a ordem institucional) ou mesmo quando se sente atraída pela desordem caótica de uma violência juvenil que, a certa altura, irrompe na narrativa²⁷⁷. Em *Noite Escura*, Carla enfrenta o gangue russo com uma pistola e antes mesmo é violenta com a irmã, obrigando-a a olhar para a realidade futura (é, aliás, a única que enfrenta o problema). Em *Mal Nascida*, toda a conduta de Lúcia parece imitar o contexto de violência onde está inserida: em várias sequências ela discute de forma excessiva com as outras personagens, utilizando também diálogos grosseiros. Esta subversão é também uma ligação ao melodrama, através das típicas ações-limite, de explosão emocional, protagonizadas pelas mulheres contra o *status quo* da sociedade.

Por isso mesmo, se por um lado as protagonistas se revoltam contra o poder, elas fazem-no a partir de atos imitativos de violência. Não deixa de ser curioso observar que o modelo narrativo da tragédia – amplamente utilizado por João Canijo – é baseado em atos violentos, dentro da família e a partir de padrões simétricos. Vimos isso a partir das considerações de Girard e a constatação da simetria da violência entre as personagens da tragédia grega. Assim também é nestes filmes de João Canijo. O epítome desta relação talvez seja *Mal Nascida*: a violência de Lúcia é exatamente proporcional à violência da mãe e do padrasto; aliás, essa violência imita uma violência ainda anterior, subentendida pelos diálogos, do pai de Lúcia e da violação da sua irmã, já morta. Essa imitação está, aliás, pressuposta no único objetivo de vida de Lúcia: a vingança de um ato passado (a vingança é, para Girard, a exemplificação clara da violência recíproca e interminável). O que ela consegue, no final da narrativa. No entanto, com isso não sucede uma afirmação da individualidade, mas antes um desespero das personagens. Note-se, aliás, que o filme apresenta, misteriosamente, uma criança, que parece assistir a todo o conflito, sugerindo uma propagação da tradição vingativa²⁷⁸. Mas, ao contrário da tragédia, esta violência não resulta na sua monopolização por instituições cívicas.

²⁷⁷ Numa sequência isso é particularmente notório: é noite, e ouvem-se gritos desordenados, assim como janelas partidas e outro tipo de destruição contra a comunidade. Cidália deambula pelas ruas entre o fascínio e o medo daquela desordem.

²⁷⁸ Também em *Noite Escura* se pode notar a presença de uma criança, Manuel, que assiste ao espetáculo de destruição da sua família.

Há, assim, como que uma imitação dos modelos, precisamente porque as personagens mantêm a sua semelhança mútua, a sua igualdade dentro dos espaços sociológicos onde habitam. De facto, todos os filmes pressupõem essa semelhança entre as personagens: Dalila comporta-se em reflexo da atitude de Marcolino (*Sapatos Pretos*); Cidália rompe com a comunidade, mas a sua ação torna-se negativa na sua própria família (*Ganhar a Vida*); a família da casa de alterne parece viver num regime de equivalências morais: Néelson e Celeste imitam-se, da mesma forma como Carla e Sónia também parecem seguir os modelos do pais (por vezes, até de forma literal, como Sónia, que pinta o cabelo de louro platinado como a mãe) (*Noite Escura*); Cláudia apaixona-se pelo pai, seguindo o mesmo modelo da mãe, e Joca trai o seu chefe, Telmo, da mesma forma como Telmo não respeita a outras pessoas (*Sangue do Meu Sangue*). Esta simetria aponta também para a impossibilidade de alterar o *status quo* através de modelos alternativos. Ou seja, os filmes não propõem novas perspetivas e antes parecem constatar o *status quo* na representação cultural proposta pelo cineasta.

Assim sendo, a questão da violência e do conflito na família pode ser lida através do prisma da identidade nacional e da elaboração que efetuámos no primeiro capítulo. Já entrevimos essa ligação quando falámos da violência sistémica. Na verdade, deve acentuar-se que as estratégias salazaristas de manutenção do poder – como Fernando Rosas demonstrou – implicavam a criação de indivíduos obedientes às estruturas hierárquicas. As figuras da ordem – como o polícia, ou o pai e chefe de família – deviam ser figuras respeitadas e temidas. No entanto, as práticas sociais – como abordámos – sempre mostraram níveis altos de violência dentro da família, também precisamente porque essas figuras de autoridade tinham um domínio amplo sobre aqueles que estavam sob sua influência. Por um lado, a potencialidade da violência estimulava o medo; por outro, se necessário, a violência era aceitável e indiscriminada (ver Casimiro no primeiro capítulo). O exemplo mais claro da transposição das práticas de poder indiscriminado aceites pela ditadura, está em *Mal Nascida* e na utilização do curral como castigo para o comportamento insubordinado de Lúcia. Aí conjuga-se a arbitrariedade do poder, assim como o seu extremo de humilhação psicológica: tudo vale no exercício do poder patriarcal.

Neste contexto, e como já assinalámos, a elaboração do conceito da não-inscrição, proposto por José Gil, ilumina as práticas de violência e dialética entre submissão e subversão. Para o filósofo, na sua teorização sobre as mentalidades, a não-inscrição só

resulta em violência se há algum valor associado ao processo. Caso contrário – e, na sua opinião, é o que acontece na generalidade – arranjam-se “álbis para não inscrever, criam-se simulacros de inscrições – para que tudo [fique] (...) num meio-termo indefinido” (Gil, 2005, p. 50). Os filmes de João Canijo jogam-se, precisamente, na conjugação destes fatores: pairam estratégias de passividade e de manutenção das estruturas anteriores – estratégias de “ilusão de liberdade” (Gil, 2005, p. 54) –, que precisamente supõem estes simulacros de inscrição: vê-se isso na forma como os filmes mostram a aparência da normalidade – por exemplo, em sequências comunitárias em que a família cria uma representação dessa normalidade; ou, de forma mais categórica, num mundo de aparência que é necessário para a existência de uma casa de alterne em *Noite Escura*: é uma noite de simulacros de vida e de afetos. No entanto, a violência revela esses simulacros, originada por acontecimentos dramáticos que são associados às vidas das famílias. São esses acontecimentos-limite que potenciam o confronto e desaguardam em não-inscrições violentas.

Assim, a violência dos filmes de João Canijo pode ser entendida não só como constatação do *status quo* como sugerimos acima, mas também como encenações do conflito no interior do imaginário cultural. Por um lado, parece óbvio que estes filmes prolongam estratégias de dominação patriarcal e a estrutura salazarista da família; por outro, os novos tempos sociais estimulam novas visões de mundo, sobretudo das personagens femininas. No entanto, a sua violência subversiva não é suficiente para contrariar a força das mentalidades e a violência sistémica parece manter a sua preponderância. A simetria das posições – de que nos fala Girard – também nos ajuda a entender que o passado violento continua a ensombrar o presente e mesmo as estratégias subversivas são, no entanto, um reflexo dos comportamentos anteriores. Esta ideia de *semelhança* na violência (Girard) fornece também um comentário à identidade nacional, já que coloca as personagens no mesmo nível das mentalidades salazaristas, isto é, repetem ciclicamente as estratégias de poder. Por isso, a não-inscrição de José Gil permite-nos entender a forma como as comunidades onde as famílias se inserem preferem manter o *status quo* à custa da falta de afirmação individual. Olhando pelo prisma de Eduardo Lourenço, diríamos que a ação das protagonistas é violentamente recalcada, criando uma ilusão do “viver habitualmente”. Isso pode ser cabalmente entrevisto em várias imagens finais dos filmes de Canijo, cujo caso paradigmático é *Noite Escura*, em que, após as mortes

da família, os créditos surgem ao mesmo tempo que a dança das alternadeiras (e a continuação do negócio do alterne).

Esta dialética que ensaiamos é comparável ao modelo narrativo construído em *Fantasia Lusitana*: entre a aparência forçada de uma idealização, e a realidade bruta e cruel. Por isso, os filmes de ficção também constroem um modelo narrativo que está entre o imaginário português idealizado (os brandos costumes) e a sua subversão/dominação (a violência).

3.2.4.3 O papel do incesto na violência familiar

Torna-se importante adicionar à análise que fizemos até aqui, um pormenor narrativo que acentua a degradação familiar e a violência interior que sobressai dela, apesar da máscara de normalidade, que designaríamos como corroída, já que se sustenta numa estrutura de poder que gera a violência. E é mais uma camada de interpretação que nos permite olhar para a identidade nacional a partir do prisma da violência. Trata-se da utilização do incesto como evidência de práticas sociais perversas na família, de onde resulta um evidente significado simbólico. Para René Girard (cf. 1977, pp. 212, 219-221), na sua análise antropológica, o incesto faz parte do fenómeno da violência, porque ele potencia uma rivalidade entre a família, sobretudo dos irmãos na luta pela “mãe” e pelas “irmãs”. Daí que o incesto faça parte de um conjunto maior de proibições que tem como objetivo prevenir a violência. Aliás, o incesto faz parte do assunto mais lato da sexualidade, cujo perigo de degenerar em violência obriga a existência de vias “legitimadas” (como o matrimónio). As proibições “servem uma função básica”: “elas mantêm uma espécie de santuário no coração da comunidade, uma área onde um mínimo de não-violência essencial para a sobrevivência das crianças e o património cultural da comunidade é (...) ciosamente preservado” (Girard, 1977, p. 221). A proibição do incesto é, assim, uma regra que pretende prevenir a violência recíproca. Também Kathleen Rowe Karlyn (2004) discute o incesto, desta feita no cinema americano. Apesar da delimitação, a autora explica como o quadro conceptual do feminismo, a partir dos anos 80, vê o incesto como manifestação da “regra da autoridade patriarcal dentro da família” (Karlyn, 2004, p. 75). Desta forma, o incesto é apresentado como um abuso de poder violento no interior do núcleo familiar.

Nos filmes de João Canijo, o incesto pode tanto surgir na diegese, como a partir de um trauma passado que existe desde a história anterior à narrativa fílmica. A sua prática

ocorre ou é insinuada em quase todos os filmes do cineasta, e é particularmente insistente na relação entre pai e filha.

- *Filha da Mãe*: Maria tem uma família sem pai. Ao longo da narrativa percebemos que Álvaro, entretanto chegado do Brasil, poderá ser seu pai ausente. Numa primeira conversa, Júlia nega isso: ela terá abortado o filho que esperava dele. No entanto, a forma como Júlia aborda a paternidade de Maria é sempre ambivalente. Da mesma forma, é ambivalente o desejo de Maria em relação a Álvaro: quer seja por uma figura de afeto paterna, ou um desejo sexual por um parceiro masculino. Entretanto, Júlia diz a Álvaro que ela é sua filha, mas isso não impede o relacionamento sexual entre ele e Maria. Não fica claro nunca se eles concretizaram esse desejo – a cena fica-se por uma tentativa frustrada do ato sexual, seguida de uma elipse para o dia seguinte – ou mesmo se eles são pai e filha. No entanto, a sugestão do incesto está presente, e é o motivo para a enigmática cena final, quando Júlia dispara sobre Álvaro.
- *Ganhar a Vida*: Como dissemos, o filme baseia-se na morte inicial do filho de Cidália, uma ausência que a mãe parece não conseguir ultrapassar. Essa falta, depois de um longo percurso atribulado de subversão contra a polícia e a comunidade portuguesa, culmina numa aproximação entre Cidália e Orlando, um rapaz, luso-francês, emigrante de segunda geração, que tem um relacionamento conflituoso com as raparigas portuguesas. Em última análise, perceberemos que Orlando terá morto o filho de Cidália, mas em duas cenas há a sugestão de um desejo entre ambos. Numa delas, Cidália faz os curativos de feridas que Orlando tem na cara e começa a beijá-lo. Por um lado, são beijos dados como se ele fosse seu filho, mas, por outro, a sucessão do afeto sugere outra coisa. A cena não evolui porque, entretanto, Alda surpreendo-os e Cidália foge. A ambivalência entre mãe e parceira é também sentida noutra cena, em que Cidália dança com Orlando durante uma festa da comunidade. Mais uma vez, é difícil concluir a sua relação sexual, mas há, pelo menos, uma sugestão da proximidade entre ambos. Para além disso, mais tarde, Cidália diz a Adelino que teve uma relação sexual com Orlando, acelerando a separação entre ambos (embora a narrativa fílmica nunca concretize essa traição).

- *Noite Escura*: O incesto torna-se mais evidente em *Noite Escura*, sobretudo despoletado pela relação intensa entre Néelson e Carla (pai e filha). É óbvio que Carla sente uma atração pelo seu pai, embora estejamos num contexto social sexualizado (a casa de alterne). No entanto, esta relação implícita atinge o clímax numa cena em que os dois se juntam e Carla faz mesmo sexo oral ao pai, depois de o beijar repetidamente. No diálogo que têm entre ambos, ela trata-se como “Pita” e continuamente tem sinais de afeto sexual. Néelson diz mesmo: “Gosto mais de ti [Carla] do que tudo na vida”. Os dois acabam por ser surpreendidos por Sónia e, apesar do pai ficar atrapalhado, Carla não se importa com o sucedido.
- *Mal Nascida*: Na narrativa anterior ao filme houve um trauma, que se torna evidente através de diálogos: a morte do pai e da irmã de Lúcia. Segundo a versão de Adelaide, a filha terá morrido de um aborto, ficando grávida devido às relações que o pai a obrigava a ter com ele. Mas o próprio filme exhibe também uma cena bastante ambivalente, ao mostrar uma relação sexual entre os irmãos, Lúcia e Augusto. Depois de ele se ter revelado como irmão, ambos regressam a casa. Aí, e depois de uma discussão sobre o homicídio que planeiam, os dois envolvem-se sexualmente – significativamente na cama dos pais – embora Lúcia resista aos avanços de Augusto, chegando mesmo a bater-lhe. Apesar disso, Augusto prossegue o ato sexual, de forma violenta. Antes mesmo do ato sexual, Lúcia diz a Augusto: “Tu não nasceste dela. Tu nasceste de mim”, reforçando um ambivalente laço maternal entre ambos e acentuando a ideia de um incesto.
- *Sangue do Meu Sangue*: Na verdade, o filme baseia parte da sua estrutura dramática num caso de incesto: Cláudia envolve-se, sem saber, com o seu pai, o médico Alberto. É Márcia, mais tarde, que revela essa condição a Alberto, escondendo a verdade de Cláudia, que nunca saberá que teve relações sexuais com o pai. Aliás, Cláudia fará mesmo um aborto de um filho que esperava dele. Para além disso, pode sugerir-se que entre Joca e Ivete – tia e sobrinho – há também uma tensão sexual.

O incesto surge nos filmes como um sintoma patológico da disfunção das relações familiares e da hiperbolização do seu fechamento. Isso é particularmente notório em *Mal Nascida*, por exemplo, já que os personagens estão num local geográfico claustrofóbico (o interior rural), sem saída. Também relacionando este aspeto do incesto, Carolin Overhoff Ferreira considera que *Noite Escura*:

“vai para além de uma acusação de uma total falta de valores morais e éticos (o envolvimento do pai em negócios ilícitos, a sua dependência de estruturas criminosas estrangeiras, e a ausência emocional da mãe), sugerindo que os valores não estão inexistentes mas patológicos [o incesto], porque as próprias filhas reconhecem a ordem simbólica patriarcal através do seu desejo mútuo e perverso de auto-destruição” (Ferreira, C. O., 2007, p. 237).

Neste sentido, o incesto é uma outra face da violência, acentuando a arbitrariedade da estrutura de poder patriarcal e a claustrofobia dos núcleos familiares. O incesto é também uma forma de subversão, mas que resulta numa agressão à própria família. Isso acontece, por exemplo, com a relação que Cidália, em *Ganhar a Vida*, tem com Orlando. Este envolvimento resulta na substituição simbólica do filho morto, e daí poder falar-se de um incesto simbólico. Por um lado, a aproximação de Cidália pressupõe uma substituição afetiva, mas por outro, ela sugere, até no contexto da narrativa – se tivermos em conta as sequências posteriores –, uma ofensa à família e à sua passividade. É aliás a revelação desta relação que serve de detonador do fim do núcleo familiar e da partida de Adelino, com o filho, para Portugal.

Em certo sentido, o incesto, enquanto paradigma dominante das histórias, reforça um sentimento de desestruturação violenta das famílias e uma dificuldade em assumir identidades estáveis. Neste sentido, parece-nos que, mais do que uma leitura psicanalista ou psicológica – que dissertou longamente sobre o papel do incesto –, no caso destes filmes, o incesto deve ter uma leitura cultural e identitária, levando em conta o universo de violência em que estes filmes estão submersos. Uma violência que, assim, se estende a uma generalizante ausência de valores e que representa uma indefinição da identidade ou mesmo uma perpetuação das estruturas de poder do passado.

Tentámos esboçar, ao longo deste subcapítulo, uma complexidade de abordagens, relacionado aspetos narrativos dos filmes de João Canijo, com diversas tradições culturais.

Esboçamos uma proposta para o imaginário destes filmes, que dialogam com outras representações culturais portuguesas e criticando certos aspetos de um senso comum sobre a identidade nacional. A partir de *Fantasia Lusitana*, percebeu-se que João Canijo pesquisou o argumentário da propaganda salazarista, concluindo que o regime inculcou uma imagem idealizada da identidade portuguesa: um povo ordeiro, pacífico e feliz. A revelação dessa aparência suportou-se no registo paradoxal do filme, quando se dá voz a refugiados estrangeiros que visitaram Lisboa: a sua visão era negra, sobre um povo inculto e irrealista. Esta dupla perspetiva – entre a idealização e as práticas sociais – acompanhou-nos também nos filmes de ficção. Propusemos uma análise à dimensão narrativa, a partir da centralidade na família, observando dois momentos na filmografia: um primeiro, com os dois primeiros filmes, que nos mostram protagonistas pós-adolescentes com dificuldades em definir a sua identidade; e um segundo, com os filmes restantes, em que propusemos um modelo narrativo: a afirmação das protagonistas, em famílias marcadas pela desestruturação, não é possível, mesmo depois das suas tentativas. Neste sentido, observamos como a família é um lugar claustrofóbico que simula práticas de afetividade e castra a vida social ativa.

Num passo seguinte, propusemos também uma proposta global do imaginário de Canijo a partir de uma dramaturgia da violência. Considerando que a presença da violência nestes filmes é um comentário incisivo à identidade nacional e ao estado do país, observámos como há uma notória intertextualidade com a tragédia grega – explicitamente adaptada pelo autor – mas também com o melodrama americano. Olhando estas diferentes tradições, percebemos como a violência revela problemas identitários e esclarece a inexistência de instituições que a monopolizem (como na tragédia), instituindo valores cívicos. Neste contexto, esta dramaturgia também expõe uma sociedade patriarcal, que simula a autoridade imposta pela mentalidade salazarista e que tem um forte impacto na sociedade portuguesa contemporânea. Por isso mesmo, as mulheres são sacrificadas e violentadas nestes filmes. A clivagem de género e a explosão emocional do melodrama, utilizado por Canijo, também forjam um comentário sobre a identidade nacional.

Em resumo, o imaginário cultural de João Canijo, exposto pelos filmes, pelas relações intertextuais, e por um modelo narrativo, mostra como a família é um lugar de simulacros de afetividade, mas que, continuamente, reforça uma inexistência de um espaço público livre, castrando a afirmação individual. As estratégias de passividade

mostram, portanto, como o poder patriarcal, mesmo que em desestruturação, confirma uma generalizada “não-inscrição” nas mentalidades e uma permanente relação entre uma realidade recalcada e o regresso desse recalcado. Depois desta análise narrativa ao imaginário construído pelo cineasta, vamos dedicar-nos à análise estética dos filmes, procurando perceber como dialogam com a narrativa e a identidade nacional.

3.3 A Identidade Nacional nos filmes de João Canijo: a dimensão estética

Acabamos de proceder a uma análise narrativa dos filmes de João Canijo e ao seu diálogo entre um imaginário cultural que a sua filmografia constrói acerca das representações culturais portuguesas. Nesta análise destacámos a importância do núcleo familiar que resulta de interesse do cineasta em revelar, através da narrativa, a violência de uma sociedade baseada numa mentalidade de não-inscrição que ofusca a comunidade cívica e os seus valores. Estudando as influências que o realizador cita – a tragédia grega e o melodrama – demonstrámos como ele procura desmistificar a representação da identidade nacional dos “brandos costumes”, evidente em certas representações culturais portuguesas como as *atualidades* utilizadas por Canijo em *Fantasia Lusitana*. Estes aspetos narrativos, contudo, não trabalham de forma isolada, entrelaçando-se com os aspetos estéticos da sua obra. É importante, portanto, proceder também a um levantamento desses elementos e das suas especificidades. Queremos investigar se a sua estética consubstancia as ideias levantadas na dimensão narrativa, com as suas estruturas, e que desenvolvimento foi procedendo ao longo destes sete filmes de ficção. Também nos interessará entender o método de aproximação do cineasta à realidade social em que se insere, tanto do ponto de vista da representação cinematográfica como do trabalho específico com os atores.

A dimensão estética dos filmes do realizador é bastante marcante, apresentando uma via particularmente original dentro do cinema português – embora partilhando características com outros filmes no contexto do cinema mundial. Procuraremos, ao longo deste subcapítulo, organizar a nossa discussão à volta de questões decisivas desta vertente. Em primeiro lugar, iremos perceber a forma como João Canijo se aproxima dos lugares a filmar, tanto do ponto de vista geográfico como da construção das personagens. Ambos pressupõem um determinado método de aproximação e de investigação cultural dos espaços sociológicos que são incluídos nos filmes. Num segundo momento, pretendemos discutir blocos temáticos que surgem da análise estética: o *kitsch*, a cultura *pop* e o

excesso; um mundo sombrio e excessivo; a opressão e a claustrofobia da casa de família (incluindo alguns elementos predominantes como a televisão e as relações religiosas); e a ideia de um cotidiano banal. No final da análise destes diferentes blocos, também estudaremos a questão da violência – que tem sido decisiva nesta dissertação – de um ponto de vista estético. Para além disso, procederemos ainda a uma discussão entre os filmes e a decisiva questão do realismo cinematográfico, com o qual o cineasta dialoga. Para conseguirmos discutir estas questões, teremos que fazer uma introdução ao debate, complexo por natureza, acerca do realismo no cinema.

3.3.1 Sobre o realismo no cinema

Vislumbramos, durante o segundo capítulo, a questão central do realismo no interior da história do cinema português. Opusemos duas práticas cinematográficas entre o *novo cinema português* e o cinema contemporâneo. Vimos como vários autores assinalavam uma inundação do presente quotidiano nos filmes mais recentes; mas vimos também como outros autores propunham conceber o *novo cinema* sob o prisma da realidade exposta através da desocultação do aparato cinematográfico e da invisibilidade narrativa. Pressupõe-se, nestes discursos, que a questão do realismo seja central para o entendimento das mudanças operadas no cinema português. Consideramos que João Canijo é um exemplo paradigmático dessas mudanças. Para além disso, julgamos decisivo entender a construção cinematográfica dos filmes que analisamos sob o prisma do realismo, que tentaremos confrontar com a discussão já encetada sobre a dramaturgia de violência, baseada no melodrama e na tragédia grega.

O realismo é um termo de significação complexa, sobretudo no cinema, já que a sua reprodução técnica assume um grau de reflexo da realidade mais premente do que qualquer outra arte (até mais do que a fotografia a que falta o fator *tempo*). Para além dessa especificidade, o cinema também partilha algumas mudanças estruturais da arte dramática que são, no seu âmago, muito próximas daquelas que analisámos no âmbito do melodrama. Na história do drama e das suas transformações, Raymond Williams (1977, pp. 61–67) analisa as mudanças operadas sobretudo na criação do drama burguês do século XIX. Para o autor, essas alterações traduzem-se no modelo do “realismo dramático burguês”, em que as “três ênfases que são, com frequência, descritas como realismo, são o secular, o contemporâneo e a tensão social” (Williams, R., 1977, p. 65). Assim, por um lado, o

realismo aparece como modelo na passagem das personagens da tragédia grega (de estatuto elevado) para as pessoas comuns (a audiência partilha o estatuto social do que é representado); por outro, as ações são desenvolvidas no tempo presente (contemporâneo da audiência) e permitem uma identificação; e, finalmente, a ação dramática é desenvolvida nos termos humanos, perdendo o carácter divino e metafísico da tragédia (Williams, R., 1977, pp. 63–64). Para além destas transformações históricas, Williams (1977, p. 65) faz uma distinção entre naturalismo e realismo, considerando que este último se distingue porque associa um método particular (a observação da realidade) com uma intenção, que o autor associa a uma dinâmica da realidade que está sob a sua aparência. Williams também sugere, e analisa com detalhe num caso de estudo, que a televisão se ocupa desta “extensão social”, alargando-se a classes mais baixas que ainda estavam privadas de “existência” no caso do drama burguês.

A questão do realismo no cinema coloca-se também de uma perspetiva histórica, sobretudo nos debates centrais dos estudos fílmicos desde a década de 70. A teoria de cinema tem discutido o realismo a partir do contraste entre as posições de André Bazin ou Siegfried Kracauer – que formularam o carácter ontológico e indexical da imagem cinematográfica – e a desconstrução operada nos anos 70, através da revista *Screen* e o seu debate sobre o aparato cinematográfico e a impossibilidade realista *baziniana*, em favor de um modelo anti-ilusionista *brechtiano*. Este debate, contudo, tem sido revisto nos últimos anos (cf. Elsaesser, 2009, pp. 5–6; Nagib e Mello, 2009a, pp. xvi–xix).

Na sua teorização do realismo, André Bazin (1991)²⁷⁹ debate as transformações da arte cinematográfica com a ascensão do neorrealismo como o cinema mais prestigiado do pós-guerra. Para o autor, o cinema devia assumir a sua condição ontológica de reprodução da realidade – em contraste com outras artes, como a pintura – sobretudo em relação à duração do tempo, isto é, a representação das coisas é assumida de forma não mediada pelo cinema e pela fotografia (cf. Bazin, 1991, pp. 19–24). Neste contexto, e colocando o neorrealismo italiano como movimento cinematográfico que assume esta característica ontológica, Bazin recusa os efeitos da montagem – pelo menos, tanto aqueles da narrativa invisível do cinema americano, como os da montagem intelectual do cinema soviético – para se concentrar em dispositivos cinematográficos que devolvam a representação do

²⁷⁹ Usamos aqui uma versão em português de 1991, embora os textos originais, em francês, sejam datados de 1958–1962.

mundo através da *mise-en-scène*: a profundidade de campo e o plano-sequência (cf. Bazin, 1991, pp. 76–79; Nagib, 2011, p. 7). Para Bazin, estes métodos permitem o olhar despojado do mundo e “integrar o tempo real das coisas, a duração do evento ao qual a decupagem clássica substituíra insidiosamente por tempo intelectual e abstrato” (Bazin, 1991, p. 81). Para além disso, para o autor – e sobretudo olhando para o neorrealismo italiano – há uma necessidade de encontrar o realismo nos filmes a partir de características como: adesão à atualidade social; utilização de atores amadores com atores profissionais; movimentação de câmara (*travellings*, panorâmicas), que procure observar o espaço e as personagens; iluminação natural (ou pouca expressão da iluminação artificial); desvalorização do enredo; utilização de cenários reais; a improvisação (cf. Bazin, 1991, pp. 247, 249, 267, 276). De acordo com Bazin, este “realismo” dos filmes italianos pressupõe a centralidade nos “factos-imagem”, que é, na verdade, um respeito pela realidade, por aquilo que a câmara observa:

“uma densidade particular do cenário e dos homens, [descrevendo] (...) uma ação sem dissociá-la de seu contexto material e sem encobrir a singularidade humana na qual ela está imbricada; [observa-se também] a sutileza e a agilidade dos movimentos da câmara [dos] espaços estreitos e atravancados, [e] a naturalidade do comportamento de todos os personagens que entram no campo” (Bazin, 1991, p. 254).

Para a observação deste realismo do mundo, Bazin também advoga uma sensibilidade ao imprevisto e um peso dramático equivalente dos vários acontecimentos do filme, que possam conduzir a uma certa ambivalência e mistério do real (Bazin, 1991, pp. 79, 268; cf. Grist, 2009, p. 22), precisamente porque escapam a um determinismo narrativo (Margulies, 2003a, p. 3).

Apesar da teoria de André Bazin, como assinalámos, ter sido criticada, nos últimos anos, os estudos fílmicos têm proposto um “novo realismo” (cf. Margulies, 2003b; Nagib e Mello, 2009b), a partir do Cinema do Mundo e de um conjunto de novos autores, recuperando algumas das suas ideias. Como assinalam Nagib e Mello (2009a, pp. xiv–xv; cf. Nagib, 2011, p. 7), este regresso ao realismo tem como ponto de partida o manifesto dinamarquês Dogma, na segunda metade da década de 90 e que se propaga a várias novas vagas, sobretudo na América do Sul e na Ásia, e que utiliza a tecnologia digital como “facilitador da gravação em lugares e com personagens reais, assim como meio de expandir

a aplicação de técnicas tradicionalmente identificadas com o realismo, como o plano-sequência” (Nagib e Mello, 2009a, p. xv). Assim, por um lado, este novo realismo organiza-se a partir de uma nova tecnologia, mas, por outro, também se propõe como uma nova teoria, como aliás exemplifica Thomas Elsaesser (cf. 2009), de um cinema corporal, em que não apenas o olhar, mas todos os outros sentidos são convocados para uma relação entre o cinema e o espectador. Para o investigador alemão, esta “mudança ontológica” pressupõe um ceticismo em relação ao visível e o “novo realismo” participa de uma “renovação do interesse e reinvestimento no «corpo», os «sentidos», pele, taticidade, toque, e o háptico, o que corresponde na filosofia e na neurociência à ideia de «mente corporizada» [embodied mind]” (Elsaesser, 2009, pp. 5–7). Para além disso, este novo realismo que a tecnologia permite tem acentuado, em vários quadrantes geográficos, uma nova vontade de um realismo observacional que mistura os géneros ficcionais e documentais e que se armadilha das estratégias *bazinianas* do realismo cinematográfico (plano-sequência e a utilização do tempo como qualidade intrínseca desse realismo), que se submerge num quotidiano banal²⁸⁰ e que utiliza estratégias das câmaras digitais *amadoras*. Este novo realismo ocupa-se assim de uma geografia política, implicando a “afinidade do realismo com assuntos sociais” (Margulies, 2003a, pp. 13–14).

Talvez seja útil estabelecer categorias genéricas em que possamos ver como o real é articulado pela arte e pelo cinema. A distinção entre regimes da arte operada por Jacques Rancière (2010, pp. 21–33) talvez possa iluminar a questão do realismo no cinema, como Carolin Overhoff Ferreira procura demonstrar (e como assinalámos no segundo capítulo). Para o filósofo, a tradição ocidental comporta três regimes distintos e, nesta elaboração, é sabotado o conceito de modernidade para se propor uma alteração do regime representativo para o regime estético das artes. No caso do primeiro (Rancière, 2010, pp. 23–24), observa-se uma categorização hierárquica de modos de fazer, sobretudo através de uma ideia mimética do real. Essa *mimésis* é que organiza o real e o submete a categorias normalizadas através de modos de ficção. No caso do novo regime estético das artes, essa categorização é posta em causa, já que dissocia a arte “de qualquer regra específica, de qualquer hierarquia nos temas, dos géneros e das artes. O que implica destruir a barreira mimética que distinguia as maneiras de fazer da arte de outras maneiras de fazer,

²⁸⁰ Richard Porton (2003, pp. 171–172) aponta por exemplo nos filmes de Mike Leigh a sua insistência na monotonia da vida quotidiana.

separando as suas regras da ordem das ocupações sociais” (Rancière, 2010, p. 25). O que também é interessante, no regime estético, é que, apesar de toda a desconstrução pictórica do modernismo, para Rancière a recusa de *mimesis* não é uma recusa da figuração:

“O (...) momento inaugural [deste regime] foi frequentemente denominado realismo, o que não significa, de modo algum, uma valorização da similitude, mas sim a destruição dos parâmetros dentro dos quais ele funcionava. O realismo romanesco é, antes de mais, a destituição das hierarquias da representação (o primado do narrativo sobre o descritivo ou a hierarquia dos temas) e a adoção de um modo de focalização próximo ou fragmentado que impõe a presença bruta em detrimento dos encadeados racionais da história” (Rancière, 2010, p. 26).

Neste contexto, e utilizando também Jacques Rancière como ponto de partida, Lúcia Nagib (2011, pp. 4–6) utiliza estes dois regimes para dar conta dos modos de “apresentação” [presentational] (o regime estético) e de “representação” (o regime representativo). Em certo sentido, o modo de *apresentação* pressupõe uma “produção de realidade” (e não apenas a sua reprodução), a partir de um “cinema eminentemente físico, e por isso expositivo e exibicionista, que rejeita verdades à priori de forma a acomodar o risco, o acaso, o contingente histórico e o real imprevisível” (Nagib, 2011, p. 8). O que Nagib comenta, a este propósito, é a participação ativa do autor na sua obra, por meio da sua absorção do real na sua ambivalência.

Apresentamos as últimas discussões sobre o realismo, assinalando um novo interesse, durante os anos 90, com um “novo realismo” que procura aceitar, nas suas práticas de produção, os novos meios digitais. Ao contrário do que poderia parecer, a questão do realismo colocada por Bazin mantém-se pertinente na nova era digital, sobretudo porque o conceito que ele apresenta e que foi sendo reformulado nos discursos que apontámos, é uma ideia de produção da realidade a partir da atitude do cineasta perante o mundo que o rodeia. Consideramos que a questão do realismo é fulcral no discurso cinematográfico de João Canijo. Partimos, portanto, agora para essa análise, olhando para o específico visual e sonoro dos últimos filmes de ficção. No entanto, antes mesmo de nos abalancharmos a essa discussão, pretendemos observar o método do cineasta relativamente à filmagem dos lugares e das personagens utilizado desde *Sapatos Pretos*. Consideramos que este processo aponta para um método próprio do realizador, já que ele

implica uma certa análise da realidade e um olhar cinematográfico que impõe essa análise também às estruturas narrativas.

3.3.2 Um método de aproximação e investigação

Antes de uma análise das imagens e sons do grupo de filmes, consideramos ser muito importante clarificar alguns pressupostos metodológicos do cineasta e que resultam na escolha de determinados contextos sociológicos, a partir de locais específicos e na forma de construção das personagens pelos atores. De certa forma, essa é uma primeira escolha da *mise-en-scène* e que determina a construção do imaginário cultural de João Canijo. Esta pesquisa acentuou como uma dimensão documental se entrelaça com a dimensão ficcional, que resulta num método processual essencial ao desenvolvimento artístico dos filmes. O envolvimento com o real que este processo estimula, permite também aceder às seus diversos aspetos e ambivalências. Sigamos, portanto, para um esclarecimento deste método, a partir de dois núcleos: os lugares e as personagens.

3.3.2.1 A aproximação aos lugares

Do nosso ponto de vista, o realizador escolhe lugares singulares, e essa é a primeira procura para lidar e criar também um imaginário daquilo que é considerado popular. A escolha – e depois a sua construção cinematográfica – não é, de todo, ingénua e procura estabelecer um diálogo cultural entre certos aspetos temáticos, que já abordámos, e uma realidade “documental”. Estas características são reforçadas pelo método de construção do argumento e de pré-produção do filme: o realizador pesquisa ativamente em diferentes locais para construir um *retrato* dessas geografias específicas²⁸¹. O que ressalta destas comunidades é, por isso, a construção de um imaginário onde são destacados comportamentos culturais específicos: a forma como as personagens vestem, como falam, quais as formas culturais que adotam, o que comem, como atuam perante as adversidades,

²⁸¹ Por exemplo, *Sapatos Pretos* evidencia esse método, já que é uma história baseada num caso verídico, descoberto numa notícia nos jornais. A partir daí, o realizador desenvolve o seu método de investigação: “O argumento foi escrito depois de uma investigação em que entrevistei os protagonistas. (...) Fui às prisões, falei com toda a gente que consegui encontrar. E a partir da realidade o argumento limitou-se a pôr em forma a recolha da investigação” (cit. in Câmara, 2012, pp. 75–76). Noutro exemplo, João Canijo explica como se pôs a par das histórias da noite numa casa de alterne: “[no *Noite Escura*] paguei a meninas para me fazerem relatórios e escreverem histórias da noite do alterne” (cit. in Ribas, 2012a, p. 118). Finalmente, pode citar-se o documento vídeo que acompanha os extras do DVD de *Sangue do Meu Sangue*, em que podemos ver várias entrevistas a mulheres que habitam no Bairro Padre Cruz.

como agem em situações comunitárias e que rituais têm. Nestes filmes, os locais construídos – situados em diferentes geografias – são sustentados por diversas características, como a utilização de não-atores, cenários reais, e mesmo rituais comunitários reais. Ou seja, Canijo procura nivelar a construção ao sugerir que se trata de situações reais e autênticas.

Assim, consideramos que há escolhas geográficas específicas e, apesar das localizações serem diversas, elas podem ser definidas como zonas periféricas, fora das grandes cidades e das suas classes médias, onde domina uma cultura popular. São locais híbridos, em que se misturam alusões ao desenvolvimento urbano, com referências relacionadas com formas de vida mais tradicionais, relacionados com o campo e com o interior rural. É importante, desde já, fazer uma advertência: os dois primeiros filmes não encaixam neste perfil, já que desenrolam parte da sua narrativa dentro da cidade de Lisboa²⁸². São filmes do centro – ao contrário do que acontecerá depois –, apesar de ambos terem parte da sua narrativa localizada no exterior da cidade.

Parece-nos evidente que o realizador, dentro dos restantes cinco filmes de ficção, procura ocupar-se de certos locais, que são, no seu entender, paradigmáticos de um imaginário cultural determinado. É possível supor que esta procura revela uma ligação cultural com as representações que assinalámos: o cineasta sabe que nestes locais se propagou uma idealização da identidade nacional, e a sua pesquisa pretende desmascarar essa construção salazarista e sua “aldeia portuguesa”. De certa forma, esse imaginário é consubstanciado pelas estruturas narrativas de que já falámos, mas também outras que derivam das suas escolhas estéticas e que veremos mais à frente. Por isso, interessam ao realizador procurar no interior e não nas cidades, já contaminadas por novos modos de vida. Nestas zonas, Canijo mostra-nos pessoas específicas, tipicamente de classes baixas e com gostos populares. A questão de classe é também importante neste contexto, já que a condição social destes lugares, resulta numa submersão em modos de vida que rejeitam o sujeito individual em favor da família e da sua organização patriarcal. Há, assim, como assinalou Luís Miguel Oliveira, uma procura por um Portugal periférico, longe das grandes cidades, que permanece escondido da discussão pública:

²⁸² Incluindo alguns ícones do centralismo cultural, como é o caso do Teatro Nacional D. Maria II, em *Filha da Mãe*.

“desde *Sapatos Pretos* o cinema de Canijo procura algo de muito específico. (...) simplificadamente, dir-se-ia que essa «coisa de muito específico» se pretende com a vontade de chegar a um retrato do «Portugal profundo», rural, interior, «inestético», filmado *in loco* ou a partir das suas emanções. Mas há algo mais. Não apenas chegar ao retrato, mas partir dele; e partir dele usando-o como matéria para um desenho narrativo que o transcende” (Oliveira, 2004, p. 21).

Podemos observar, neste grupo de filmes, uma zona de fronteira, onde o passado se cruza com o futuro, isto é, onde os cenários possuem marcas de mudanças, de fusão entre o urbano e o rural ou até de destruição, tendo em conta o que estava e o que entretanto surgiu. As localizações são as seguintes:

- Em *Três Menos Eu*, depois de algumas sequências em Lisboa, a ação decorre numa casa à beira-mar, aparentemente isolada.
- Em *Filha da Mãe*, o filme passa-se essencialmente em Lisboa; mas, numa última parte, a ação é transferida para um velho casarão numa quinta, mais uma vez sem ser sinalizada a sua localização²⁸³.
- Em *Sapatos Pretos*, a narrativa desenrola-se em Sines, uma pequena cidade industrial onde se localiza a maior refinaria do país; é um local próximo de Lisboa (a Sul), aonde a protagonista se desloca algumas vezes. A presença da refinaria resulta numa paisagem metalizada – os tubos industriais que permitem a circulação do petróleo –, e onde se pode ler uma metáfora da sujidade, que contamina as personagens e os seus comportamentos. Esta paisagem pode também ser lida como um certo imaginário do país.
- Em *Ganhar a Vida*, a narrativa é centrada numa comunidade portuguesa, na *cit  * de Villeneuve-Saint-Georges, um *banlieue* de Paris; isto é, um subúrbio da grande cidade, onde a comunidade portuguesa vive fechada sobre si mesma. O cenário é caracterizado por prédios altos, enclausurando o espaço c  nico que não possui *horizonte*. Para além disso, as personagens estão sempre em interiores, fazendo os trabalhos complicados (limpezas, constru  o civil), que

²⁸³ Assinale-se que estes elementos c  nicos remontam para um tempo *passado*, que    redescoberto pelos personagens, embora seja um momento de *passagem*, já que as suas identidades não podem ser definidas por estes locais *fora do mundo*.

mais ninguém quer fazer. O tom do filme é escuro, caracterizando o local como feio e pouco agradável.

- Em *Noite Escura*, a história passa-se numa casa de alterne, localizada numa terra de ninguém, algures no interior de Portugal (propositadamente, em nenhum momento é designada a geografia do local); a casa de alterne pode ser lida, simbolicamente, como um lugar subterrâneo onde se vislumbra a podridão interior nacional.
- *Mal Nascida* desenrola-se em Codessos, uma aldeia no interior de Portugal, em Trás-os-Montes; a aldeia rural do filme é vista a partir de um inverno chuvoso e a paisagem é contaminada por construções modernas misturadas com as casas tradicionais (como atrás assinalámos). As personagens apresentam comportamentos primários e arcaicos, e não conseguem sair de traumas passados.
- *Sangue do Meu Sangue* centra-se no Bairro Padre Cruz, um subúrbio altamente habitado de Lisboa, onde as condições de vida dos seus habitantes são particularmente frágeis. A estrutura arquitectónica dos bairros antigos – pequenos e de construção minúscula – convive com prédios mais novos, embora de qualidade duvidosa.

Podemos observar nos fotogramas seguintes uma copresença de temporalidades nos locais escolhidos. No primeiro fotograma, em *Mal Nascida*, são evidentes as construções modernas, de cimento, *em cima* das antigas habitações rurais, feitas de pedra escura. No segundo, podemos notar como, em *Sapatos Pretos*, Sines tem ainda características de vila rural, sobretudo pela sua extensa vegetação, mas é contaminada com o aparato industrial e metálico dos tubos de petróleo. Finalmente, nos fotogramas três e quatro, vê-se como, em *Sangue do Meu Sangue*, há uma mistura de velhos bairros de habitação monofamiliar com prédios altos e uniformes, que ocupam a paisagem visual nos genéricos inicial e final. Especialmente nestes dois últimos exemplos, podemos observar como o desenvolvimento urbano esmagou certas formas tradicionais através de um caos habitacional. A modernidade das novas construções, para além desse caos urbano, não auxilia as práticas sociais, que são ainda rurais.



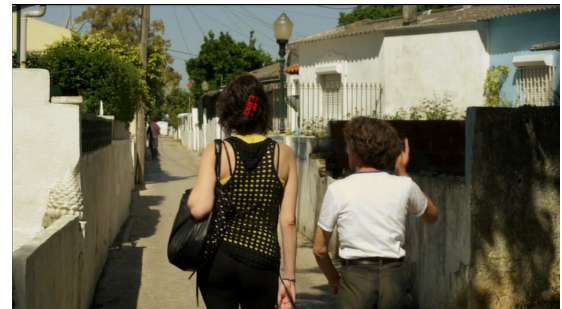
Fotograma 25: *Mal Nascida*



Fotograma 26: *Sapatos Pretos*



Fotograma 27: *Sangue do Meu Sangue*



Fotograma 28: *Sangue do Meu Sangue*

Por isso mesmo, as vivências sociais destes locais estão em crise, com óbvios conflitos entre a convivência de costumes do mundo rural e do mundo urbano que se traduzem na violência que discutimos no subcapítulo anterior.

Em certo sentido, poderemos antever uma difusa continuação de práticas rurais e comunitárias, tais como são apontadas pelos autores que citámos no primeiro capítulo. Isto é, vê-se neste grupo de filmes relações de vizinhança e de proximidade que, no entanto, são interetadas por novas convivências e conflitos que surgem das mudanças sociais do Portugal contemporâneo. Há, assim, uma escolha deliberada de certos locais, capazes de expor certas práticas comunitárias e certos comportamentos sociais. São lugares híbridos, de fronteira. Esta escolha de lugares confirma a observação de Boaventura de Sousa Santos (ver primeiro capítulo), em que o Portugal contemporâneo é caracterizado por vivências díspares onde se conjugam diferentes estágios da modernidade. De imediato, podemos também observar como estes locais são claustrofóbicos, já que a mistura entre signos do moderno e do tradicional promove um caos urbanístico que resulta no fechamento destas comunidades. Para além disso, estes locais assumem um retrato quase sempre pessimista, já que, à parte os dois primeiros filmes, cada um destes locais se revela como um lugar *sujo* e com condições de vida frágeis. Isso será reforçado pelas estruturas narrativas, como já vimos; e também na sua dimensão estética. O pessimismo está relacionado com um país em

mutação, mas onde os comportamentos são primários, revelando uma mentalidade rude e uma certa falta de educação (vemos aqui também a categoria do burgesso proposta por Gil) que promove a violência.

3.3.2.2 A aproximação às personagens

Neste contexto, será interessante também abordar a forma como João Canijo trabalha a sua narrativa com os atores. Este processo inicia em fases anteriores à produção, implicando um trabalho de campo nos locais onde serão realizadas as filmagens. Segundo o realizador, os atores devem imiscuir-se com a realidade a ser filmada, procurando absorver comportamentos e atitudes próximos das personagens “reais”²⁸⁴. Não se trata de uma imitação, mas sim de um “contágio” a partir de uma realidade e de homens e mulheres que vivem nesses locais: “a imersão num meio particular não se faz por observação nem por imitação: faz-se por contágio” (Canijo in Ribas, 2012a, p. 118). O método pressupõe a presença dos atores nos locais escolhidos para viver nesses lugares e partilhar o dia-a-dia com as pessoas que ali vivem. O contágio intensifica uma dimensão performativa dos atores e uma afetação do próprio local, a partir de fatores contingentes e imponderáveis. Essa é também uma marca de uma preocupação realista que ainda vamos discutir nessa dissertação, precisamente por se abrir à contingência do real.

Este processo começou, de forma ainda insípida, em *Sapatos Pretos* (cf. Câmara, 2012, p. 76), mas prolongou-se por todos os outros filmes: em *Ganhar a Vida*, Rita Blanco viajou para o subúrbio de Paris e conviveu com a comunidade portuguesa ali radicada (cf. Câmara, 2001, p. 8) – é aliás dessa visita que surge a imagem de Rita Blanco numa missa durante o genérico inicial; em *Noite Escura*, Rita Blanco, Beatriz Batarda ou Anabela Moreira estiveram em várias casas de alterne (cf. Henriques, 2004, pp. 20–21); em *Mal Nascida*, Anabela Moreira esteve a viver durante vários meses com uma família, precisamente no café onde se passa a narrativa, cuidando dos animais e engordando 25 quilos (cf. Bonifácio, 2008b, p. 13); finalmente, em *Sangue do Meu Sangue*, Anabela Moreira esteve no local bastante tempo (cf. Gomes, 2010), enquanto todos os membros da família viveram também na casa onde se passa o filme: Rita Blanco, Cleia Almeida e Rafael

²⁸⁴ Em várias entrevistas, João Canijo acentuou essa procura por um carácter documental na ficção: “Agora já tenho a certeza de uma coisa: cada vez mais quero confundir a ficção com o documental, ou seja, confundir os atores que estão a interpretar as personagens com as pessoas reais que se estão a interpretar a si próprias” (Ribas, 2012a, p. 117).

Morais (cf. Câmara, 2011, p. 6). Aliás, é em *Sangue do Meu Sangue* que o método atinge uma maturidade, através de um processo longo, com muito trabalho anterior às filmagens, em que os ensaios e as improvisações vão sendo sucessivamente trabalhados e reescritos com o realizador²⁸⁵. Este método de trabalho com atores resulta na intensificação da sua performance – ativamente trabalhada através de ensaios – durante a rodagem. Para Canijo, o ator deve construir a personagem através do contágio do real, mas também com a sua própria individualidade (com as suas emoções e com o seu corpo). Note-se também, neste último filme, que os atores são creditados como coautores do argumento, implicando-os, dessa forma, na criação dos diálogos e dos comportamentos sociais das personagens.

Procuramos ver, durante este subcapítulo, de que forma João Canijo introduz um método de aproximação aos lugares e às personagens. Este método, que é bastante característico do realizador e relacionado com a sua abordagem realista (e que tem sido sempre assinalado, entusiasticamente, na receção crítica dos filmes), pressupõe uma pesquisa intensa dos locais e das vivências das personagens nesses locais. O método pretende possibilitar um conhecimento maior do contexto social e, assim, proporcionar uma abordagem mais autêntica, mais próxima das práticas sociais dos locais onde as narrativas são filmadas. É claro que este método é intersetado pela ação narrativa e pela estética dos filmes. Partimos agora para a clarificação desta dimensão estética, que já está, obviamente, entrevista na forma como são escolhidos e apresentados os locais, numa primeira definição da *mise-en-scène*. A análise subsequente permitirá esclarecer, com mais detalhe, como essa *mise-en-scène* é depois trabalhada à escala da cena e do plano em relação às temáticas culturais propostas pelos filmes.

3.3.3 A identidade nacional através das características estéticas dos filmes

Nos filmes de ficção de João Canijo há um conjunto de decisões cinematográficas – tanto visuais como sonoras – que consubstanciam as questões que fomos levantando até este momento. Vimos, no subcapítulo anterior, de que forma o realizador escolhe e se aproxima

²⁸⁵ Para verificar este método é possível conferir o documentário *Trabalho de Actriz, Trabalho de Actor*, que João Canijo montou depois de *Sangue do Meu Sangue*, analisando o processo do trabalho dos atores a partir de três cenas do filme. Cada um dos processos nota como os atores foram inventando criativamente a cena sob direção do realizador. Este processo, que, como dissemos, era ainda insípido em outros filmes, foi também ensaiado numa curta-metragem que o realizador produziu em 2007, *Mãe Há Só Uma*, que replica a ideia de ensaios sucessivos até à construção das personagens e das cenas (cf. Câmara, 2011, p. 5).

dos locais onde vai filmar. Desse processo, ressaltámos a vontade de filmar em *décor*s naturais e o método de investigação sobre uma certa realidade sociológica. Depois desse processo, na filmagem propriamente dita e na montagem – que resulta naquilo que vemos no ecrã –, João Canijo opta por determinadas características estéticas que moldam a sua *mise-en-scène*. Tentaremos debater, de seguida, como estas escolhas são propositadas para complementar o imaginário cultural que descrevemos na componente narrativa.

A abordagem que vamos seguir agora procura analisar a identidade nacional a partir do plano estético. Nesse sentido, interessa-nos mais saber de que forma as decisões criativas dizem algo sobre o imaginário construído por João Canijo, do que descrever a cinematografia destes filmes. Por isso mesmo, não seguiremos uma escala “evolutiva”, mas sim tentaremos dar conta das mudanças operadas pelo cineasta durante os vinte e cinco anos de carreira a partir de seus *retratos* de Portugal e das suas mentalidades – e, nesse sentido, haverá uma certa lógica cronológica. No entanto, esta postura epistemológica obrigará a constantes pontes diacrónicas, assim como procuraremos notar recorrências desta cinematografia e da sua relação com a identidade. Podemos, aliás, desde já, clarificar que há mudanças complexas entre *Três Menos Eu* e *Sangue do Meu Sangue* e procuraremos dar conta do que, em diferentes épocas, interessou a João Canijo. Sabemos que estas escolhas terão que estar em diálogo com os seus tempos de produção, mas também com a discussão genérica do realismo no cinema que apresentaremos mais a frente. Dividimos, de seguida, a nossa exposição em características específicas desta dimensão estética, que pretendem focar em aspetos que atravessam diferentes filmes a partir de um imaginário cultural.

3.3.3.1 *Kitsch, cultura pop e excesso*

Assinalámos, na primeira parte deste capítulo, como nos dois primeiros filmes de João Canijo se observam personagens com uma identidade ainda indefinida, pós-adolescentes. Ambos se dividem entre duas localizações distintas: a cidade de Lisboa e outros lugares exteriores. Essa dialética da *mise-en-scène*, como já assinalámos, é importante para esclarecer a instabilidade da protagonista dos filmes. De certa forma, Maria e Rita fogem da cidade, do seu espaço escuro e sentimentalmente perigoso para um ambiente mais confortável, onde ainda podem simular uma certa infantilidade. Por isso mesmo, os filmes promovem uma imagem da cidade de Lisboa nos anos 80, mais adulta e caótica. Essa visão

é realizada, sobretudo, à noite, onde acontecem os encontros amorosos e onde se passam coisas perigosas, cujo exemplo máximo é o assalto ao Teatro D. Maria II, em *Filha da Mãe*. De facto, a primeira parte desse filme exhibe uma cidade misteriosa, em que as personagens não podem confiar umas nas outras. Isso reflete-se na cinematografia de imagens noturnas, como está explícito nos dois fotogramas seguintes. Significativamente, em ambos Maria está isolada no enquadramento, reforçando a sua insegurança e solidão.



Fotograma 29: Filha da Mãe



Fotograma 30: Filha da Mãe

Para além disso, sobretudo neste seu segundo filme, *Filha da Mãe*, João Canijo começa a trabalhar num registo de excessos da *mise-en-scène*. Este registo, por um lado, deve-se a motivos narrativos – as relações triangulares entre as personagens e as emoções à flor da pele –, mas que resulta numa *mise-en-scène* repleta de elementos visuais a que podemos associar a utilização do *kitsch*: as cores primárias do cenário e da iluminação (sobretudo o vermelho) e a exuberância do guarda-roupa.

É óbvio que devemos relacionar estas características ao melodrama, o que faremos um pouco mais à frente. Além disso, esse excesso é explicável por um exacerbamento das emoções das personagens – Maria não sabe com quem se relacionar: o namorado ou o pai; e as outras personagens têm várias relações triangulares. É portanto, uma época de exageros e de indefinição, que resultará mesmo em alguns confrontos físicos (há, por exemplo, uma zaragata numa discoteca, na primeira parte do filme). Também algumas personagens secundárias – como Lázaro ou Victor – têm um comportamento exagerado: um é tolo e o outro é desbragado (dizendo muitas asneiras seguidas) e a sua atuação é baseada no *overacting*. Este excesso procura caracterizar uma época – os anos 80 – em que há uma abertura da sociedade portuguesa a novos padrões de comportamento (assinalámos, aliás, esse pormenor, no segundo capítulo desta dissertação, ao abordar os novos cineastas do final dos anos 80). A sociedade incorpora alguns padrões internacionais da cultura *pop* –

há um *boom* da música rock e do crescimento da cultura popular (como a televisão) – e *Filha da Mãe*, sobretudo, instala-se nesses códigos, particularmente de um exagero *kitsch*²⁸⁶.

Podemos observar essas características em quase todo o guarda-roupa utilizado no filme (e, em especial, o usado pela personagem Júlia) e, com mais detalhe, no primeiro dos dois fotogramas seguintes. Trata-se de um concerto, numa discoteca, com Maria e Lázaro. As suas roupas e as suas aparências misturam estilos e são marcadas pelo exagero das formas, das cores e dos brilhos. Podemos reparar também no peixe pendurado na parede, que assinala uma mistura inusitada e de mau gosto dos elementos do cenário. Também a música – “Coração, Coração”²⁸⁷ – é de um estilo *pop* e concentra-se, na sua letra, nas traições e emoções complicadas das personagens. Podemos também observar como as atuações das personagens são exageradas (nos dois fotogramas), assim como o vermelho artificial das discotecas.



Fotograma 31: *Filha da Mãe*



Fotograma 32: *Filha da Mãe*

O tratamento da cor, que já observámos, é, em *Filha da Mãe*, muito importante para estabelecer um contexto da época – a fascinação com a cultura *pop* dos anos 80 – mas também para caracterizar os estados psicológicos das personagens. Por exemplo, nos dois fotogramas seguintes, que correspondem a um movimento de câmara em panorâmica – numa cena que decorre na casa de Álvaro, artista, que constantemente está a pintar as suas

²⁸⁶ Entendemos aqui o *kitsch* como a incorporação e a citação de elementos culturais sem a carga simbólica original, como aliás Frederic Jameson (1992, pp. 2–3) considera: “os pós-modernos têm sido fascinados, na verdade, (...) por uma paisagem degradada de material de segunda e do *kitsch*, das séries de TV e da cultura do *Reader's Digest*, da publicidade e dos motéis, dos programas noturnos e dos filmes série B de Hollywood, da assim chamada paraliteratura, com as suas categorias como os romances de aeroporto (...): materiais que já não simplesmente «citam», como Joyce e Mahler terão feito, mas incorporam na sua própria substância”. O *kitsch* entra assim na linguagem popular, designando a mistura inusitada de registos, sendo considerada de gosto popular ou mau gosto.

²⁸⁷ A autoria da música é de Manuel João Vieira, um conhecido músico *pop* português.

paredes – observamos como as paredes da *mise-en-scène* simbolizam aspetos da ligação entre pai e filha. Por um lado, as cores vivas e primárias, como o laranja, o rosa e o vermelho, sinalizam as emoções fortes que ambos atravessam. Por outro, como podemos ver no segundo fotograma, a pintura constante das paredes implica uma sobreposição de camadas, que ilustra a relação entre os dois. A panorâmica revela, aliás, através das cores, a ambivalência da sua afinidade: entre o desejo sexual e a ligação paternal. A cena é também uma consequência de uma noite em que Maria se deita na cama do pai, num misto de afeto e desejo. No segundo fotograma, vemos também que a reconfiguração da relação paternal é estabelecida. Para além disso, estas cenas passam-se numa velha casa senhorial (na segunda parte do filme), marcando este novo estilo *pop* num espaço antigo e secular de uma certa tradição burguesa da sociedade portuguesa.



Fotograma 33: Filha da Mãe



Fotograma 34: Filha da Mãe

Esta simbologia cromática aponta para uma outra camada de significação que é acrescentada à narrativa como era comum, por exemplo, nos melodramas de Douglas Sirk. Estas marcas de intertextualidade da *mise-en-scène* são dominantes em todos os filmes, ainda com formulações muito discrepantes. Notáramos já que *Filha da Mãe* trabalha também numa relação de duplicidade com a telenovela, uma vez que Júlia (personagem) é atriz de teatro e televisão e o filme exhibe também uma telenovela por si protagonizada. Este diálogo com uma forma cultural popular assinala a importância crescente do género na televisão portuguesa e, em certo sentido, o filme também assume essa tradição, mas de forma mais sofisticada, através do melodrama. Todas as características que assinalámos, sobretudo ao nível do excesso e da utilização da *mise-en-scène* como significante do drama das personagens, apontam para um diálogo com o género.

Para além disso, o filme assume uma certa falsidade do registo narrativo, através da introdução de um tom de farsa, isto é, de um sentimento de improbabilidade e

extravagância da narrativa. Essa ligação com a farsa está presente na duplicação de registos – a narrativa “real”, a peça de teatro encenada e a telenovela que passa na televisão – que perturba o realismo do filme. Aliás, esse tom de farsa parece acentuar-se também pelo facto de, muitas vezes, as personagens olharem de forma direta para o fora de campo, para o espaço atrás da câmara (como se estivessem no teatro) e as suas *performances* serem também exageradas (sobretudo no caso de Júlia), pondo em causa as suas emoções “verdadeiras” (e até a procura da grande questão do filme: será Maria filha de Álvaro?).

Por exemplo, no primeiro dos fotogramas seguintes, ainda se veem as cores fortes que já estavam a ser utilizadas nos exemplos anteriores – vermelho, amarelo, roxo, azuis – tanto nas roupas das personagens, como no cenário. Num plano frontal – como no teatro, com três paredes – esta cena mostra uma teatralização do assassinio de Álvaro, pai de Maria e ex-marido de Júlia. O carácter simbólico da cena reforça a passagem de um modo trágico (já que o filme adapta uma tragédia e acabou de se ver uma morte) para um modo de farsa, até porque *Filha da Mãe* não dá razões evidentes para o que acontece. No segundo fotograma, exemplificamos a insistência num olhar teatralizado, reforçando as emoções exacerbadas e constantemente ridicularizadas pelo próprio filme.



Fotograma 35: *Filha da Mãe*



Fotograma 36: *Filha da Mãe*

Assim, os exemplos que mostrámos, exibem um certo excesso, que podemos claramente associar ao género melodramático – tanto ao nível da narrativa e das emoções das personagens, como da *mise-en-scène*. Assinalámos como *Filha da Mãe* promove também uma teatralização exacerbada, o que convoca o modo de farsa, já que há uma confusão entre os sentimentos verdadeiros e uma representação dissimulada das personagens. Toda esta construção visual aponta também para uma certa viragem pós-moderna, conceito discutido por Fredric Jameson (1983) que apresentaremos em seguida, no cinema de arte:

para João Canijo, sobretudo em *Filha da Mãe*, há uma interligação propositada de registos (melodrama, farsa, tragédia), assim como uma evidente colagem à estética *pop*. Vasco Câmara (1998, p. 3), por altura da estreia de *Sapatos Pretos*, chama mesmo a João Canijo uma “hipótese de cineasta-pop”²⁸⁸.

Como já notámos no capítulo anterior, os dois primeiros filmes de João Canijo resultam de uma postura de rebeldia em relação à tradição moderna do cinema português, apesar da veneração explícita a Manoel de Oliveira – através de um poster de *Francisca* que surge nas paredes da casa em *Três Menos Eu* – que é mais um sinal de intertextualidade cultural quase vazia, porque não há outras marcas do cineasta nesse filme²⁸⁹. Esta rebeldia contra o dito moderno é também ela uma característica do pós-moderno, assim como a sobreposição de registos e o tom de farsa que vai de encontro com a ironia típica do *pastiche* de imitação de diferentes tradições. Como nos mostra Fredric Jameson (1983), o pós-modernismo resulta de um movimento de normalização do modernismo e da ascensão da sociedade do espetáculo e de consumo. Para o investigador, a paródia e o *pastiche* fazem parte integrante deste momento: “tanto o *pastiche* como a paródia envolvem a imitação ou, ainda melhor, o mimetismo de outros estilos e, particularmente, dos maneirismos e tiques estilísticos de outros estilos” (Jameson, 1983, p. 113). É, pois, neste sentido que há uma dimensão pós-moderna em alguns filmes do autor na sua primeira fase, misturando estilos e também parodiando as próprias narrativas dos filmes (isso é muito claro em *Filha da Mãe*). Essa paródia tem também uma sinalização da identidade nacional, já que se coloca num debate da aceleração contemporânea da entrada de Portugal no processo da globalização durante os anos 80.

A utilização do exagero e do *kitsch* continua nos filmes seguintes, mas agora com uma função diferente, menos de ridicularização das emoções, mas mais do ponto de vista de um retrato sombrio de uma certa realidade portuguesa. Por isso, a partir de *Sapatos Pretos* – como já atrás sinalizámos –, o cinema de João Canijo procura, de forma mais evidente, caracterizar um certo Portugal periférico. Por isso mesmo, também muda de foco na classe social, agora olhando para as classes baixas. Isso é sobretudo sentido, nesse filme, a partir da personagem de Dalila e dos seus vistosos vestidos (usando padrões

²⁸⁸ Diz Vasco Câmara (1998, p. 3): “Depois desse vácuo [de oito anos], (...) [*Sapatos Pretos*] é a hipótese de renascimento. Confirma-se um olhar invulgar - um cinema impuro; Canijo, hipótese de cineasta-pop - que já se evidenciava em filmes, hoje injustamente subvalorizados, como *Três Menos Eu* e *Filha da Mãe*”.

²⁸⁹ E o próprio cineasta assume uma recusa de filiação em outras figuras do cinema português (Canijo in Câmara, 2012, pp. 71-72).

estranhos e ousados), mas também de outras personagens, como Pompeu, em que se vê mesmo roupas com cores primárias (como o amarelo). No caso de *Sapatos Pretos*, esse tipo de exagero do guarda-roupa sinaliza um evidente excesso exibicionista das personagens no contexto das classes baixas. Por isso mesmo, o *kitsch* desse filme evidencia uma mudança crucial, ao procurar uma classe baixa em locais periféricos²⁹⁰. Há também resquícios desses exageros tanto em *Ganhar a Vida* como em *Noite Escura*, sobretudo no guarda-roupa e na construção da *mise-en-scène*, mas também com funções semelhantes a *Sapatos Pretos*. Será necessário, portanto, prosseguirmos para outra dimensão estética destes filmes.

3.3.3.2 Um mundo sombrio e excessivo

Uma das características fundamentais do cinema de João Canijo é, a partir de *Sapatos Pretos*, promover um retrato pessimista de um Portugal periférico. Notámos isso já neste capítulo, quando mencionámos as escolhas dos locais onde se passam as narrativas. Considerámos, também, que, a partir desse filme, se promovem estratégias narrativas que resultam em conflitos violentos em famílias com relações degradadas. Essas imagens da família portuguesa do interior ou de zonas periféricas são complementadas por uma alteração dos aspetos visuais dos filmes, que se tornam mais negros e expõem de forma cada vez mais explícita a sua face brutal num retrato do Portugal das margens.

Esse novo retrato resulta de novas estratégias como, por exemplo, o tipo de iluminação – até porque o cineasta utiliza o vídeo – mas também pelo registo mais móvel da câmara e mais próximo das personagens, através de grandes planos ou de ângulos inusitados. Nesse sentido, consideramos que, a partir desse filme, há um retrato visual de um mundo mais sombrio, embora ainda optando por um certo excesso nos adereços e nas cores, sobretudo através da *mise-en-scène* e do guarda roupa. Do ponto de vista da imagem e da sua luz, podemos assinalar um certo tom soturno, que é potenciado pela subexposição ou pela obsessão com contrastes entre espaços de luz e de sombras. Parece claro que tanto *Sapatos Pretos* como *Ganhar a Vida* são mais sombrios, o que se pode justificar também pelas suas narrativas e contextos sociológicos. Aliás, concorre para este tipo de fotografia a predominância da noite como altura do dia mais utilizada. Através de estratégias de

²⁹⁰ Augusto M. Seabra (2012, p. 64) também nota a dimensão *kitsch* do filme afirmando que, para além de ser “um filme sobre um mundo *kitsch*, *Sapatos Pretos* é ele próprio um filme *kitsch*”.

iluminação obtém-se uma imagem predominantemente escura: muitas vezes as personagens quase não se veem, já que surgem nas sombras e nas partes não iluminadas da imagem. Ambos exibem também uma degradação visual e um ruído típico da utilização do vídeo²⁹¹, a que se associa uma câmara ao ombro bastante irrequieta. Veremos, de seguida, como é que este mundo sombrio remete para várias dimensões do imaginário cultural construído pelo cineasta.

Nos fotogramas seguintes poderemos analisar a maneira como este tom escuro é utilizado nestes dois filmes. No primeiro e no segundo fotograma, de *Sapatos Pretos*, as personagens estão em silhueta. Aliás, no primeiro, vemos mesmo a refinaria de Sines, estabelecendo o contexto geográfico e uma associação entre a família, que surge no enquadramento, e a degradação do local (cujo símbolo é o petróleo, líquido eminentemente sujo na sua característica física). Também por isso se ouve, logo nesta cena, um diálogo entre o casal que potencia a sua eminente desunião – nesta discussão inicial, Dalila diz ao marido que vai a uma consulta médica, fazendo assim referência implícita a uma doença (como já abordámos). No segundo fotograma, vemos um plano no interior da casa da família. São um enquadramento e uma iluminação paradigmáticos dos interiores dos filmes de Canijo desta fase. Mais uma vez, não se vê muito bem a protagonista, assinalando o ambiente desta casa de família. De certa forma, esta opção faz uma caracterização sórdida da própria família, de onde aliás nasce e se desenvolve toda a degradação moral do filme. É um mundo onde tudo ocorre de forma ocultada, na sombra. Ou seja, a aparência de Dalila como mulher sexualizada e poderosa, vestida com roupas berrantes e provocantes, é interrogada nas cenas íntimas onde ela é vítima da imposição do poder patriarcal que, por sua vez, revela toda a agressividade apenas na escuridão da intimidade da casa.

²⁹¹ João Canijo utilizou, em ambos os filmes, câmaras de vídeo que já tinham sido utilizadas pelo movimento dinamarquês Dogma. Os créditos finais citam a câmara como pertencente à produtora Zentropa, de Copenhaga. O realizador refere o processo de escolha da seguinte forma: “Por contingências de produção de *Sapatos Pretos*, o Paulo Branco [produtor] propôs-me que filmasse em vídeo, já que conhecia os dinamarqueses da Zentropa [empresa de produção de Lars Von Trier], e que depois se passava para 35 mm. (...) Antes disso, eu sabia que queria fazer câmara à mão, queria fazer sujo. O vídeo era isso mesmo” (Câmara, 1998, p. 4). É importante ressaltar que a cópia final do filme é em 35mm e, nesse sentido, há também um trabalho de cor intermédio na passagem de um formato para outro.



Fotograma 37: *Sapatos Pretos*



Fotograma 38: *Sapatos Pretos*

Podemos, também observar, nos dois fotogramas seguintes, de *Ganhar a Vida*, esse tipo de imagens escuras: na primeira, trata-se da chegada das mulheres a um parque de estacionamento, onde elas fazem a limpeza de autocarros. O facto de estarem situadas à margem da sociedade francesa é assim sublinhado pelo trabalho noturno onde elas não dão nas vistas. Vemos nesse plano, o tom escuro da noite e as luzes pálidas de néon, acentuando a forma como a comunidade portuguesa é colocada nos trabalhos sujos, noturnos e degradantes (tratar do lixo dos outros). No plano seguinte, vemos uma imagem no meio da narrativa, numa sequência em que Cidália deambula pelo bairro. O seu tom escuro deixa ver a personagem apenas em silhueta, implicando no seu próprio comportamento, de isolamento progressivo em relação à comunidade, depois de a ter enfrentado.



Fotograma 39: *Ganhar a Vida*



Fotograma 40: *Ganhar a Vida*

Assim, tanto em *Sapatos Pretos* como em *Ganhar a Vida*, as sequências são filmadas quase em subexposição, colocando as personagens como que invisíveis, ou apenas visíveis em silhuetas, expressando tanto o local onde a sociedade as situa, bem como onde elas se sentem localizadas. Este ofuscamento da imagem permite igualmente acentuar o tom negro da narrativa, em *Sapatos Pretos*, e a invisibilidade da comunidade emigrante, em

Ganhar a Vida. No caso do primeiro filme, o negro da imagem desenvolve diretamente a sua narrativa e o seu crime passional (a encomenda de Dalila da morte do marido como revolta contra o *status quo*, e que é necessário ocorrer de forma ocultada), mostrando como todas as personagens desenvolvem estratégias similares de violência. É, como notámos, no escuro da noite e da casa de família que Marcolino violará Dalila. Permite-se assim associar um determinado local periférico – a vila de Sines – com práticas obscuras de violência conjugal e assassinos contratados.

No caso de *Ganhar a Vida*, há uma óbvia associação entre o tom visual do filme e uma espécie de retrato do mundos dos emigrantes portugueses num subúrbio de Paris: a sua vida é feita a partir de empregos menores, e muitos deles têm um horário noturno. Para além disso, o filme claramente simboliza a invisibilidade dos emigrantes no contexto da sociedade francesa: eles não existem de forma ativa na sociedade, não procuram afirmar a sua identidade (já notámos esta ideia no desenvolvimento narrativo do filme). Esta obscuridade narrativa foi também notada por José António Cunha (2010, pp. 60–68), no seu estudo de *Ganhar a Vida*. Para o autor, que analisa a representação da comunidade portuguesa no filme, “a obscuridade impede-nos de ver o que está ao redor, representando um ambiente escondido. Como se esta comunidade vivesse voltada para si mesma e incapaz de receber a luz do exterior” (Cunha, J. A., 2010, p. 61). Por isso mesmo, Cunha acentua a dialética entre espaço interior e exterior, com a predominância absoluta do primeiro como representação da invisibilidade social da comunidade.

O ritmo de montagem, em ambos os casos, é também bastante diferente tanto dos filmes anteriores como dos posteriores. Neste caso, utiliza-se uma câmara muito móvel, manipulada ao ombro, implicando um movimento constante da imagem. Esta utilização da câmara, “nervosa”, é uma característica fundamental do cinema contemporâneo dos anos 90, sobretudo do movimento Dogma, que estimulava um novo realismo “pulsional”, em que a câmara se associa à convulsão psicológica das personagens (como, por exemplo, no cinema de Lars Von Trier), num estilo quase documental, próximo do *Free Cinema* (Bainbridge, 2007, pp. 89–90). Estas características visuais denotam uma mobilidade nova das câmaras digitais, mais leves e ágeis. Também a linguagem televisiva seguia esse modelo (recorde-se que Canijo trabalhou em televisão na primeira metade da década de 90). Este modelo cinematográfico distancia-se claramente do *novo cinema português* e aproxima-se de algumas tendências do cinema contemporâneo. A câmara ao ombro é

também associada a uma montagem ritmada, através dos *jump cuts* e dos abundantes movimentos bruscos. Aliás, em ambos os filmes, este tipo de montagem – e a utilização quase obsessiva dos *jump cuts* – promove uma espécie de fragmentação da narrativa, permitindo entender o estado psicológico caótico das protagonistas, Dalila e Cidália.

Assim, os dois filmes promovem um retrato sombrio das famílias que observam, bem como das suas práticas violentas, e a sua cinematografia associa as características já desenvolvidas na componente narrativa, reforçando um imaginário cultural de podridão e de aspetos escondidos nas dinâmicas dos relacionamentos sociais em lugares periféricos. Neste caso, o mundo sombrio destes dois filmes revela tanto a violência conjugal (*Sapatos Pretos*), realizada às escuras, como uma “não-inscrição” e recalçamento da comunidade portuguesa em França, “exibindo” a sua invisibilidade (*Ganhar a Vida*).

O retrato ensombrado destes lugares periféricos prossegue também entre *Noite Escura* e *Mal Nascida*, mas com diferentes estratégias. No caso do primeiro filme, João Canijo também começa a usar, intensamente, uma iluminação com cores excessivas, que parecem caracterizar certos momentos narrativos e algumas personagens, sobretudo a partir de intensos vermelhos, verdes ou azuis. Essa tinha sido também uma característica usada em *Ganhar a Vida*, em que a coloração modifica a aparência das personagens, que parecem fora do seu estado normal. No caso de *Noite Escura*, os espaços da casa de alterne estão divididos em zonas onde dominam os vermelhos e outras com verdes e azuis²⁹². O tom vermelho contamina, em muitos planos, a aparência visual das personagens, implicando-as no mesmo jogo da noite em que acontecem as mortes das prostitutas.

Podemos ver, nos quatro fotogramas seguintes, vários tipos de iluminação. No caso de *Ganhar a Vida*, se, por um lado, é evidente que o vermelho que inunda a face de Cidália pode ter uma leitura literal – é afetada pela luz artificial noturna –, é também patente, por outro, que se pretende caracterizar o estado mental da personagem (Cidália). No primeiro, ela acaba de saber da morte do filho; no segundo, ela está à deriva no mundo social, e encontra refúgio numa garagem onde estão vários emigrantes de segunda geração. O seu comportamento é instável, e o vermelho tanto sinaliza este excesso de emoção (que é muito pouco verbalizado nestas cenas), como faz uma ligação à história do próprio enredo:

²⁹² Em termos de caracterização da casa de alterne, os vermelhos ocupam a parte principal, onde os clientes estão com as alternadeiras; o verde, ocupa os lugares mais íntimos da família: a cozinha e o quarto de banho; finalmente, o azul surge numa espécie de transição entre dois espaços e onde tanto a mãe como o pai anunciam os espetáculos da casa.

a morte, isto é, uma mancha que Cidália não quer que se apague na vida futura da comunidade.



Fotograma 41: *Ganhar a Vida*



Fotograma 42: *Ganhar a Vida*

No caso dos dois fotogramas de *Noite Escura*, podemos pressentir a influência da casa nas personagens e na forma como são iluminadas. No primeiro, podemos ver o jogo de duas cores, vermelho e verde, para além da utilização de dois focos narrativos. Atrás, entre Carla e Celeste, fala-se da limpeza dos quartos de banho; à frente, Nélson diz a Sónia que um “empresário da noite” está lá para a ver cantar. É uma cena paradigmática da confusão familiar entre assuntos menores (o quarto de banho), ou promessas impossíveis (o empresário que vai levar Sónia para uma vida artística) com uma ilusão: esconder os problemas maiores que a narrativa já estabeleceu (isto é, Sónia será levada, no final do enredo, por um gangue russo como pagamento de um problema causado pelo pai). De certa forma, como podemos sentir, desenrola-se aqui um jogo entre a ilusão de uma realidade impossível e a sua verdadeira dureza, tanto da casa de alterne (símbolo da destruição familiar) como do grande problema narrativo. Também por isso, é interessante notar que o enquadramento e a sua montagem cromática parecem simular a bandeira portuguesa²⁹³, transformando a cena numa alegoria da identidade nacional. No fotograma seguinte, podemos ver o predomínio do vermelho, no centro da casa, onde as alternadeiras estão com os seus clientes. É uma espécie de território demarcado, onde se vive uma vida de ilusão e enganos. Esta utilização da cor, decorre também de um excesso melodramático da *mise-en-scène* que já notáramos em *Filha da Mãe*, mas que nestes dois filmes implica uma caracterização mais escura, até porque não se utilizam agora cores primárias, mas sim versões carregadas e sombrias dessas cores.

²⁹³ A bandeira portuguesa representada pelas cores que iluminam a cena é também possível vislumbrar em alguns planos de *Ganhar a Vida*, durante a festa da comunidade portuguesa.



Fotograma 43: Noite Escura



Fotograma 44: Noite Escura

Uma vez que a simbologia das cores prolonga uma certa carga melodramática das narrativas, como já tínhamos afirmado anteriormente, observa-se também como a *mise-en-scène* é dramática, reforçando as contradições das personagens dentro dos conflitos familiares. A movimentação da câmara também convoca elementos de um cinema do mundo do final dos anos 90 que articulava o melodramático com uma aproximação da câmara às personagens num ritmo enérgico da globalização (para além do já citado Lars Von Trier, podemos convocar aqui os filmes asiáticos da década de 90, como os de Wong Kar-wai ou Hou Hsiao Hsien). Esta utilização, acelerada e intensa, é também um sintoma da pós-modernidade e do seu interesse em articular a cultura *pop* de forma visível no cinema.

No contexto do retrato sombrio, ele é produzido em *Noite Escura* através do tipo de iluminação que descrevemos, mas também através da utilização intensiva dos planos-sequência que, embora não sendo literais, têm outros usos diferentes em relação a *Ganhar a Vida* (que também os usava): reforçam agora a degradação pela “colagem” das vidas das alternadeiras com a da família. É óbvio que a unidade de espaço e tempo proposta pela narrativa – uma noite numa casa de alterne – obriga, devido ao espaço, à utilização da câmara de forma diferente. Este tratamento evita uma montagem tão “nervosa” como a que existia nos dois filmes anteriores. A grande vantagem desta manipulação da câmara, em constante movimento, porém menos tremida, está no jogo que se estimula entre as personagens da narrativa, o *décor* e uma observação contextual das histórias paralelas das alternadeiras (sem qualquer função narrativa). Promove-se, desta forma, uma associação da promiscuidade entre a família e essas histórias. Isso já era evidente a nível narrativo (já o analisáramos atrás), mas torna-se visualmente explícito. Como refere Carolin Overhoff

Ferreira (2007, p. 238), “os planos sequência ligam intimamente o mundo da família, e a sua suposta normalidade, com os negócios e abismos da casa de alterne”.

Estes planos sequência – se assim podemos chamar, embora sejam *falsos* porque contém cortes sub-reptícios – são montados através de uma continuidade de *som*, que se torna muito importante no filme: tanto nos diálogos das personagens principais e das alternadeiras (cujas histórias se parecem amalgamar), como na banda de música, cuja sonoridade constante junta os diferentes planos. Como assinala Luís Miguel Oliveira, o som permite um “domínio do espaço da casa”: “é pela circulação dos diálogos, pela sobreposição do que dizem as personagens na sala ao lado e do que dizem as que estão em grande plano que se sugere a «obscuridade» do espaço, como se esta fosse condensada num «rumor» que se abate sobre todos, e que prende todos uns aos outros - é um som «viscoso»” (Oliveira, 2004, p. 21). As histórias das alternadeiras fazem também uma ligação com um aspeto “documental”, já que elas foram colecionadas pelo cineasta a partir de histórias reais.

Finalmente, é necessário ainda discutir este mundo sombrio em *Mal Nascida*, onde surge com características algo diferentes dos filmes anteriores. Aqui já não se potencia uma utilização das cores fortes na *mise-en-scène*, mas antes trabalha-se num tom predominantemente invernoso de uma aldeia rural. Este lugar sombrio possui ainda traços de um certo excesso por outros pormenores: como o exagero da *mise-en-scène*, que se apresenta repleta de objetos decorativos e *kitsch* em algumas divisões da casa, mas sobretudo a partir de uma certa teatralização do comportamento de Lúcia. Regressaremos ainda a este filme mais à frente, sobretudo por representar uma saída desta via mais intensa que caracteriza o período entre *Sapatos Pretos* e *Noite Escura*.

3.3.3.3 Opressão e claustrofobia na casa de família

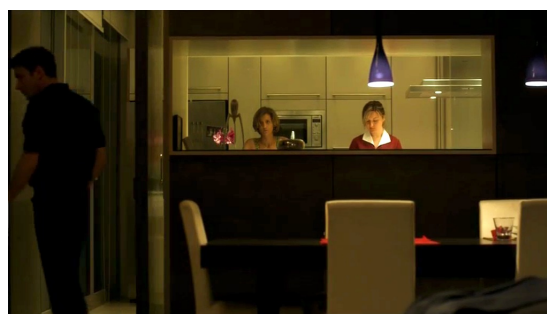
Um aspeto essencial da cinematografia de João Canijo está no olhar para a casa de família, centro dos acontecimentos narrativos. Notámos já, no subcapítulo anterior, como os filmes se estruturam a partir do núcleo familiar. Aí, propusemos evidenciar uma degradação das relações entre os membros da família a partir de um modelo narrativo onde a violência entre seus membros se torna explícita. Este modelo reforça um retrato de um imaginário patriarcal e autoritário que resulta da “não-inscrição” dos seus membros masculinos que impede as tentativas de inscrição das protagonistas femininas. Neste contexto, a casa de

família torna-se o local privilegiado para o cineasta retratar várias sequências de confronto e violência: a casa de família nunca é um refúgio, mas sim um lugar de convulsão emocional. É um espaço privado e íntimo, normalmente escondido da vista dos outros, cuja dinâmica João Canijo revela. Daí que a *mise-en-scène* se concentre decisivamente nestes espaços interiores, que são determinantes na construção dramática, por contraste com os espaços exteriores. A casa de família é um local frágil – emocionalmente, mas também em termos sociais – pequeno e atarracado, cheio de elementos decorativos simbólicos das referências culturais das classes baixas. De facto, este espaço é sempre construído com atenção no *décor* e explorado pela câmara na sua arquitetura reduzida.

Aliás, essa é uma estratégia que perdura desde o primeiro filme, *Três Menos Eu* – que coloca parte da sua narrativa no interior de uma casa de praia onde as três personagens principais vivem metade do enredo. Devemos, no entanto, notar uma certa distinção entre algumas casas de família. Como já dissemos, há uma evidente diferença de classe, que pode até ser explicitada pela casa de família da classe alta em *Sangue do Meu Sangue*. Por exemplo – e como podemos notar no primeiro dos fotogramas seguintes – em *Filha da Mãe*, a casa de família ainda possui elementos diversos embora seja de classe média, mais uma vez colocando uma dimensão melodramática clássica na *mise-en-scène*, através da simbologia das cores e dos elementos do cenário. Trata-se da sala da casa de Júlia, em que se observa um espaço aberto, ao contrário das casas de classe baixa dos filmes posteriores. Note-se os padrões das janelas ou a estátua do lado direito, promovendo uma mistura de estilos inusitada e excêntrica. No segundo fotograma, vemos um dos espaços da casa de classe alta de *Sangue do Meu Sangue*. Neste caso, a casa é ampla, com diversas divisões de arquitetura contemporânea sofisticada, separadas por vidros e um jardim, de acordo com um estilo minimalista chique mais característico dos anos 2000.



Fotograma 45: Filha da Mãe



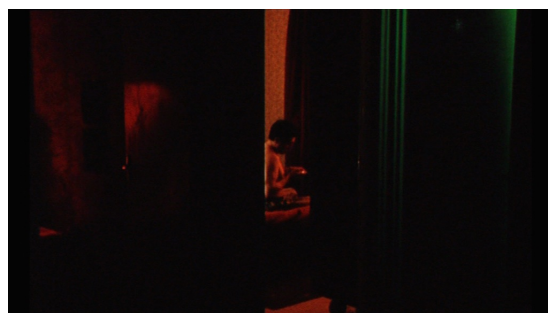
Fotograma 46: Sangue do Meu Sangue

Como assinalámos, para além da diferença de classe social, nos dois primeiros filmes, as duas protagonistas saem de casa, escapando a um espaço claustrofóbico que se torna evidente nos filmes seguintes. Nestes, o espaço privado da casa é opressor, potenciado pelo enredo e pelos conflitos entre as personagens. A *mise-en-scène* trabalha essa claustrofobia a partir da contradição entre a sua exiguidade e o excesso de elementos cénicos, mas também pela utilização de enquadramentos que reduzem o campo de visão ou uma certa subexposição fotográfica. Esta construção participa, por isso, na criação de um espaço que reflete um fechamento social das personagens sobre si mesmas no interior dos seus núcleos familiares. Aliás, o espaço reduzido provoca uma ausência de liberdade individual: todas as personagens são obrigadas a viver sem autonomia, sob o manto protetor e opressor da família. São usados como espaços privados da casa: quartos, salas, cozinhas, quartos de banho, todos eles divisões de coabitação do casal e dos filhos. No caso específico de *Noite Escura*, a própria ideia de casa de alterne como casa de família evidencia a degradação (como já atrás assinalámos).

Podemos ver, nos fotogramas seguintes, diversos fotogramas dos espaços interiores da família e a sua transformação de filme para filme. Por um lado, subsistem quase sempre estratégias de enquadramentos dentro do enquadramento – reforçando a exiguidade do espaço e colocando as personagens com pouca área física para se mexer. Por outro, podemos observar que os dois primeiros filmes desta fase são ainda mais escuros que os seguintes, pelas razões que mencionámos atrás. Podemos também observar, a partir de *Noite Escura*, um excesso de personagens no enquadramento, reforçando a ideia da família como sendo opressora das liberdades individuais. Estas casas surgem, assim, sufocantes.



Fotograma 47: Sapatos Pretos



Fotograma 48: Ganhar a Vida



Fotograma 49: *Noite Escura*

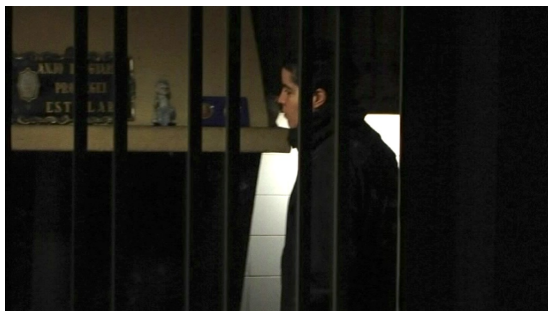


Fotograma 50: *Mal Nascida*



Fotograma 51: *Sangue do Meu Sangue*

Em alguns filmes, por vezes, a claustrofobia e “prisão” da casa de família é literal, com a utilização de planos do exterior para o interior, fazendo sobressair as grades em primeiro plano que formatam o enquadramento das personagens, como acontece nos dois fotogramas seguintes. No caso de *Mal Nascida*, a narrativa também impõe essa sensação da casa de família como local repressivo, devido a várias cenas intensas, que vão decorrendo dentro da cozinha, ou do espaço social da aldeia rural, igualmente um espaço fechado sobre si mesmo. No caso de *Sangue do Meu Sangue*, este espaço interior é também uma metáfora da sua condição social – a classe baixa – que, colocada em contraste com uma possível mobilidade, revela a sua pouca capacidade para alterar esse *status quo* (aqui tanto de Cláudia como de Ivete, o que de facto se confirma na narrativa do filme).



Fotograma 52: *Mal Nascida*



Fotograma 53: *Sangue do Meu Sangue*

Como culminar deste espaço claustrofóbico, há um facto narrativo curioso em *Ganhar a Vida*: a casa é literalmente incendiada, provocando uma sensação de degradação visual que já se instalara na família. Em suma, a casa de família é vista, nestes filmes, como um espaço mínimo, simbolizando uma claustrofobia social e uma opressão da liberdade individual, reforçando o fechamento generalizado das mentalidades e uma prática diária que mantém o *status quo*. Ainda assim, o trabalho da *mise-en-scène* na casa de família é mais vasto, como comprovam os dois elementos seguintes que iremos detalhar: a televisão e os objetos religiosos. Estes dois elementos aparecem de forma dominante nas casas de família dos filmes de João Canijo. Ambos aprofundam as relações culturais que temos vindo a analisar na construção do imaginário acerca da identidade nacional por João Canijo, ao serem utilizados para fazer comentários diretos aos seus aspetos centrais.

3.3.3.3.1 Outros elementos da *mise-en-scène* nas casas de família: a televisão

Desde o primeiro filme de Canijo que a televisão invade o espaço fechado das casas de família. Em *Três Menos Eu*, é a protagonista, Rita, que – amuada e sozinha – vê um programa do humorista Herman José. Desde o início, portanto, a televisão está presente em cena e emite imagens e sons, que contaminam a narrativa que se apresenta à sua frente. Sucessivamente, em *Filha da Mãe*, *Sapatos Pretos*, *Ganhar a Vida*, *Mal Nascida* e *Sangue do Meu Sangue*²⁹⁴, a televisão apresenta-se como um objeto onde o som estridente e as imagens coloridas dão destaque a um Portugal contente consigo mesmo, que cultiva o *kitsch* e as cores berrantes. Muitas vezes, são programas de variedades; outras vezes telenovelas ou programas de televidas; e ainda, o futebol. É notório, nestes filmes, como o som da televisão contamina a cena dramática, misturando-se com os diálogos das personagens e dificultando mesmo a qualidade do som da cena, provocando um contínuo ruído que atrapalha a perceção das conversas entre elas. Há, nesse sentido, uma função documental da televisão, apresentando a sua constante presença nas famílias portuguesas, bem como o seu nível cultural que o cineasta obviamente considera baixo por tratar-se somente do simulacro de um mundo ilusório, no sentido negativo da palavra, compartilhada por José Gil e Eduardo Lourenço.

²⁹⁴ A exceção, neste caso, é *Noite Escura* onde, talvez devido às características específicas de uma casa de alentejo, não há televisão.

Notámos, no primeiro capítulo, a forma como José Gil concebe um certo nevoeiro que cobre a sociedade portuguesa. Para o filósofo, esse nevoeiro resulta numa distância entre o mundo real e um mundo de aparências que formata as mentalidades. Gil (cf. 2005, pp. 7–13), de facto, acentua o papel da televisão nesta construção de um mundo fechado dos portugueses, considerando que o discurso sobre as imagens que são produzidas cria uma distância entre o real violento e o bom senso da harmonia ilusória. Já Eduardo Lourenço (2007) debatera a utilização da televisão como simulacro e aparência, no sentido em que deforma a informação em seu próprio proveito, ocultando determinadas áreas sociais. Assim,

“a realidade da televisão pode ser assimilada à da sociedade como aparência, quer dizer, não só ao que é mais visível nessas sociedades, mas ao que nela oculta eficazmente a sua realidade mais profunda. É em relação à televisão, à amplitude que tomou, aos modelos de comportamentos que exprime ou induz, que pode dizer-se, mais do que em relação ao político, que a sua essência é a sua aparência” (Lourenço, 2007, p. 37).

Neste sentido, e regressando à formulação de Gil, “o telespectador é colocado *dentro* do mundo mas ao mesmo tempo *acima* dele, como se o vivesse não o vivendo” (Gil, 2005, p. 8). De certa forma, as imagens do mundo perdem significado porque são enredadas num discurso de harmonia que enclausura o pensamento (e pode ser concebido como uma das hipóteses da não-inscrição). E assim, a “este nível [do ritual da comunicação das notícias] (...) constrói-se um nevoeiro que nos envolve e não nos deixa distinguir com clareza o real do «irreal»” (Gil, 2005, p. 10). Eduardo Lourenço (1999, p. 78) reafirma esta posição da televisão como meio de autocelebração nacional, dizendo que ela é “criada para dar a ilusão de uma familiaridade em pantufas”. Nos filmes de João Canijo, a televisão funciona também como uma caixa de ressonância desse nevoeiro e aparência, ao dialogar entre o que se passa em cena (muitas vezes um real violento) e o que a televisão debita: imagens de uma identidade estável e harmonizada – por exemplo, o futebol da seleção – em que o povo dessas imagens vive contente com o seu próprio bom senso e com a sua identidade. As imagens de televisão que estes filmes exibem, assim, são sempre *felizes*, cobrindo o real de aparências conciliadas.

Um dos exemplos paradigmáticos desta contradição pode ser observada em *Sapatos Pretos*: a televisão funciona como contraste absoluto com o que se passa em cena. Numa

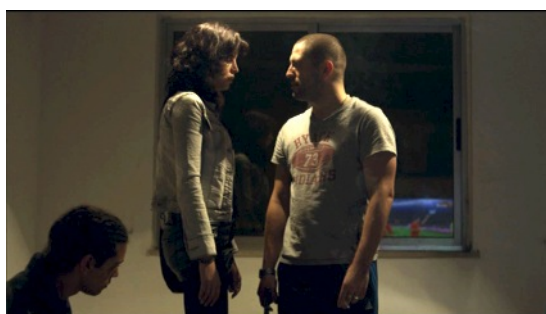
das sequências em que Marcolino viola violentamente Dalila, no quarto de ambos, e antes mesmo de se efetivar a agressão, os dois veem o que parece ser um magazine de celebridades (como evidenciado no fotograma seguinte). Aí ouve-se e vê-se Lili Caneças – umas das celebridades portuguesas mais carismáticas, precisamente por ser apenas célebre. Nesse momento, ela diz uma daquelas frases ocas típicas das ocasiões festivas: “Aprenda que eu mais gostaria de receber no meu dia de aniversário é completamente utópica mas era acabar com a fome e a miséria no mundo inteiro”. A frase revela um vazio de pensamento (cf. Torres, 1998, p. 3) e, para além de nada significar, cobre as mentalidades de um *bom senso*. O programa que se vê está recheado de barulho, através de uma montagem sucessiva e vibrante e do som elevado da reportagem. É a televisão contente consigo própria. Logo de seguida, o realizador mostra-nos uma das cenas mais violentas da sua filmografia, quando Marcolino agride e viola a mulher que recupera de uma operação ao peito.



Fotograma 54: Sapatos Pretos

Há também outro exemplo paradigmático em *Sangue do Meu Sangue*, filme onde a televisão estabelece uma analogia entre o culto pelo futebol e pela seleção nacional e a narrativa, apontando uma clara dimensão identitária (em diversas cenas, há um paralelo entre o que se passa na narrativa, em primeiro plano, e as ocorrências da equipa portuguesa). Numa sequência particular (como podemos notar pelo fotograma seguinte), voltamos a observar um contraste entre a televisão e a violência da cena (veem-se as imagens no reflexo da janela e o som é audível). Trata-se de uma sequência quase no final do filme, quando Joca e Ivete se vão encontrar com Telmo para pagar a dívida de Joca. Como ambos não têm dinheiro suficiente, Telmo provoca violência psicológica que culminará na violação de Ivete. O diálogo que precede a violação é longo e duro, e é acompanhado pela presença de um jogo de futebol do Mundial de 2010 na televisão, entre

as seleções de Portugal e Espanha. É um jogo importante, que decidirá a continuação de Portugal nesse Mundial e foi, portanto, um acontecimento que marcou a vida coletiva e mediática dos portugueses. Desse diálogo, resulta a recusa de Ivete em fazer sexo com Telmo na presença do sobrinho. Em resposta, Telmo ameaça matar Joca e Ivete não tem alternativa, aceitando a sua humilhação. No momento em que ela aceita subjugar-se aos caprichos do violador, a televisão é audível e visível, mostrando a Espanha a marcar o golo que lhe daria a vitória no jogo e eliminaria Portugal²⁹⁵. Assim, a violência brutal da cena – que será prolongada nos minutos seguintes, degenerando para uma humilhação física de Ivete – mostra mais uma vez o contraste entre o *real* e a formulação identitária que resulta do jogo da seleção – um momento em que se celebra, acriticamente, a identidade nacional. O facto da equipa da Espanha marcar um golo faz, no entanto, uma rima com a cena, mas que só acentua o carácter absurdo da construção da identidade a partir da seleção nacional de futebol. É um comentário quase direto do realizador à banalização do nacional e à forma como essa identidade retira aos indivíduos um pensamento crítico e atuante. A revelação da crueldade da cena como que obriga a olhar a violência natural do quotidiano.



Fotograma 55: *Sangue do Meu Sangue*

Também em *Mal Nascida*, este diálogo entre um programa na televisão e a cena é potenciado numa sequência de um jantar de família, em que a conversa entre as personagens cresce até atingir a violência verbal. Trata-se do jantar que já citámos, em que Evaristo obriga Jusmino a pedir a Lúcia em casamento. Durante a sequência vê-se, por vezes, excertos de atuações antigas, de arquivo, no Festival da Canção²⁹⁶. Para além das

²⁹⁵ A este propósito, Luís Miguel Oliveira complementou o diálogo irónico do jogo com a cena, afirmando: “durante a humilhação final de Ivete acontece o golo da Espanha que acabou com o que eram, em linguagem televisiva, as «esperanças portuguesas»” (Oliveira, 2011, p. 37).

²⁹⁶ O Festival Eurovisão da Canção é um acontecimento de televisão anual, que promove um concurso de intérpretes musicais. A primeira edição em Portugal data de 1964 e trata-se de um Festival que sempre teve

imagens que aparecem no enquadramento, o som também é predominante, contaminando os diálogos das personagens. Quando a violência verbal começa a crescer, significativamente, ouve-se na televisão a música *Chariots of Fire*, de Vangelis, tornada popular no filme homónimo (1981, Hugh Hudson). É, em primeiro lugar, uma música que se associa a um passado (isto é, trata-se de uma música que marcou os anos 80). Por outro, convoca uma ideia de superação e de vitória. Esta componente relaciona-se com a visão da televisão como *lugar* da felicidade; e também como contraponto ao que acontece na *realidade* do filme (e de Portugal). Aliás, quase no final da cena (como se observa no fotograma seguinte), quando Lúcia já foi fechada no curral dos porcos, um enquadramento revela a imagem da televisão: trata-se da bandeira de Portugal, e o tom da música e das pessoas que circundam a bandeira (na televisão) é excessivamente positivo. Mais uma vez, acentua-se o contraste entre a televisão e a sequência.



Fotograma 56: *Mal Nascida*

Ainda em outras cenas, em outros dos filmes estudados, a televisão é dominada pela telenovela. Neste caso, o género funciona como uma espécie de duplo do filme, já que o seu desenvolvimento melodramático é semelhante a de uma telenovela, embora com um tratamento visual e temático radicalmente diferente. Acentua-se, desta forma, também uma certa alienação que a telenovela pressupõe, centrando as vivências dos espectadores desse género numa realidade ficcional alternativa. Aliás, a relação com a telenovela data já de *Filha da Mãe*. Neste filme, a televisão tem uma relação de duplicidade com a narrativa ainda maior, já que as protagonistas da telenovela que é exibida (na verdade, em diversas cenas, em partes distintas do filme) são também personagens da narrativa, e até de uma

grande impacto popular. Aliás, muitos dos músicos mais populares passaram por lá, entre os anos 60 e 80. Atualmente, já não tem tanto impacto social. No entanto, é importante notar que se trata de um acontecimento televisivo que atravessa o tempo histórico, desde o Estado Novo até ao período democrático. Este programa é também uma das imagens de marca do canal público de televisão, a RTP.

peça de teatro que vemos encenada por breves momentos. A representação da ficção no filme mostra, com essa duplicidade, a eminente representação da telenovela. Aliás, isso é mais notório na personagem de Júlia, que é atriz e cujos comportamentos na narrativa são sempre olhados como *falsos*, porque ela parece estar sempre a representar. Podemos observar, nos dois fotogramas seguintes (um campo/contracampo), uma das diversas cenas onde a telenovela, na televisão, convive com a narrativa fílmica (a mesma personagem, Júlia, está nos dois planos).



Fotograma 57: Filha da Mãe



Fotograma 58: Filha da Mãe

Em resumo, a televisão, nos filmes de João Canijo, tem como função dialogar com as sequências narrativas para tornar presente a discrepância entre um imaginário televisionado e a dureza das vidas das personagens. De certa forma, as imagens televisivas têm aqui a mesma função dos jornais de *atualidades* que analisámos em *Fantasia Lusitana*: mostram uma realidade aparente, construindo um discurso sobre Portugal e sobre a sua condição, mostrando-a de forma hiper-positiva e possuindo um valor normativo sobre o mundo contemporâneo, e, às vezes, acerca da identidade portuguesa. Por isso, a televisão mostra sempre pessoas felizes ou aspetos do nacionalismo banal (como a seleção nacional, a bandeira portuguesa ou música ligeira). No entanto, as sequências em que a televisão está inserida são particularmente violentas, revelando um mundo duro, em que a mentalidade é afetada pelo discurso televisivo, mas subvertida pela relações de poder patriarcal e violento.

3.3.3.3.2 Outros elementos da mise-en-scène nas casas de família: as referências religiosas

Noutra dimensão, devemos também destacar alguns objetos ou atos religiosos que são destacados na *mise-en-scène* e dialogam com a narrativa principal. O sinal mais evidente desta religiosidade é a sequência dos créditos iniciais de *Ganhar a Vida*, como se pode ver

no fotograma seguinte: em tom quase documental – imagem degradada simulando câmara amadora – veem-se diversos rostos de emigrantes portugueses a assistir a uma missa. As suas faces são graves e ouvem-se os cantos religiosos. Esse tom documental reforça a ideia de que se trata de um ritual religioso que marca a vivência dos emigrantes. O momento visual, adjuvado pela litania da música que os portugueses cantam, reforça um sentimento de pertença, mas também a ideia de um ritual que é repetido pela comunidade. De certa forma, este ritual é uma marca identitária muito forte, que mantém os emigrantes ligados a esse passado histórico específico.



Fotograma 59: *Ganhar a Vida*

O ritual depois consubstancia-se nas imagens religiosas, que são parte integrante das casas (quartos, salas, cafés), como em *Noite Escura* ou *Ganhar a Vida*. Pode também referir-se o papel destes elementos em *Mal Nascida*, sobretudo a presença de iconografia religiosa tanto no bar como no quarto do casal (como se vê no fotograma seguinte); mas também pelas sequências na igreja onde se vela o corpo morto: aí, várias senhoras vestidas de preto enchem sonoramente a cena com ruídos de rezas.



Fotograma 60: *Mal Nascida*

Aliás, as próprias personagens, tanto neste filme como noutros, algumas vezes rezam para si próprias. Vimos, já, no primeiro capítulo, como o mito da religiosidade do povo foi uma das traves centrais do Estado Novo. Aliás, também percebemos, a partir de Moisés de Lemos Martins, como a estratégia do regime simulou o dispositivo enunciador da verdade da Igreja, e a sua regeneração. As rezas que ouvimos e os objetos que vemos nestes filmes sobrevivem apenas como uma aparência vazia, até porque são contraditórios com os atos das personagens.

O caso mais evidente disso é da sequência final de *Noite Escura*: Celeste reza o Pai Nosso em surdina, enquanto caminha no exterior da casa de alterne; logo de seguida, ela pega na pistola e dispara sobre o marido, Néelson. Há apenas um sentimento de vingança que utiliza todos os meios violentos. Depois disso, Celeste olha atônita para todos os lados sem saber o que fazer. Em *Mal Nascida*, podemos observar também Adelaide a rezar, mas em sequências anteriores a uma violenta discussão com Lúcia, onde se fala de acontecimentos macabros na história passada das personagens. Aliás, Adelaide vai mesmo para o funeral vestida com um aparatoso casaco de peles, mostrando uma ostentação num momento particularmente perturbante (a morte do filho).

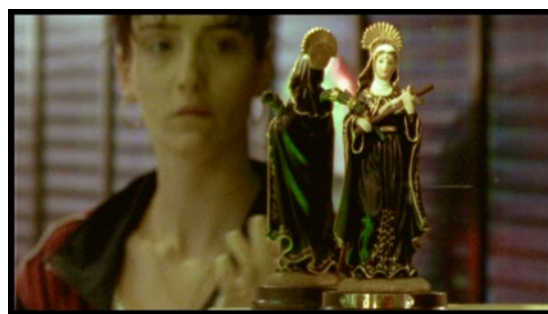
Para além disso, podemos notar que os objetos e imagens religiosas são, nestes filmes, uma mera aparência, esvaziados de seu conteúdo religioso. Eles sobrevivem pelo seu carácter simbólico e cultural, no sentido de fazerem parte das representações culturais que discutimos no primeiro capítulo. Apesar de haver algumas personagens que praticam, ritualmente, a sua fé (como acabámos de ver), a verdade é que em muitos aspetos, estes filmes revelam a degradação do valor moral associado à religião. Isso vê-se através da forma como a figura religiosa é tratada – por exemplo, em *Ganhar a Vida* ou em *Noite Escura*: no primeiro caso, é queimada; no segundo, deitada fora. Mas também como, muitas vezes, a iconografia religiosa é já mero pormenor de decoração, sem qualquer impacto nos comportamentos (por exemplo, em *Mal Nascida*).

Podemos observar os fotogramas seguintes, de *Ganhar a Vida*, *Noite Escura* e *Mal Nascida*, onde os elementos religiosos são marcantes no enquadramento. Nos dois primeiros casos, aliás, as imagens religiosas têm funções narrativas, quando são mostradas como lixo: tanto em *Ganhar a Vida* como *Noite Escura*, essas imagens ou esculturas são destruídas. No primeiro caso, devido a um incêndio que deflagra na sala da casa dos protagonistas, onde a figura de Nossa Senhora está colocada num lugar privilegiado do

móvel principal. No segundo, uma figura de um santo é atirada para o lixo por Carla, depois de a descobrir no meio das bebidas alcoólicas banhadas por uma luz de néon²⁹⁷. Assim, esta destruição expressa uma vontade de desfazer elementos simbólicos conotados com o poder patriarcal (e com as representações culturais). No entanto, em ambos os casos, as duas figuras são resgatadas – por Celestina (irmã de Cidália), em *Ganhar a Vida*, e Celeste, em *Noite Escura* – mostrando como a importância da religiosidade, mesmo que vazia, é enorme, e reconfigurando estes aspetos simbólicos.



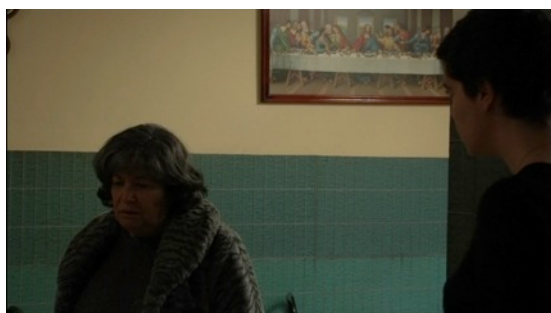
Fotograma 61: *Ganhar a Vida*



Fotograma 62: *Noite Escura*

Observe-se também como, em dois cenários, em *Mal Nascida*, vemos elementos religiosos a dialogar com a violência das cenas: no café, há o quadro da *Última Ceia*, que surge continuamente como cenário de fundo nas mortes finais (é o local onde Lúcia se vinga da mãe e do padrasto); no quarto, há um crucifixo que se torna dominante numa cena, filmada em grande plano, de incesto entre dos dois irmãos. É como se a religiosidade, aqui entendida como expressão simbólica da identidade, fosse a outra face da moeda da violência subterrânea da sociedade. Isto é, a religião, domínio das proibições, obriga a manter a lei patriarcal, mas os atos subversivos que se passam em cena põem em causa essa lei da única forma possível: através de atos violentos. Em todo o caso, todas estas imagens religiosas remetem também, por via do seu simbolismo, para o período ditatorial e para a influência da sua ideologia.

²⁹⁷ Subtilmente, mais tarde, Celeste, mãe de Carla, acaba por retirar a figura do lixo. No entanto, isso só reforça a igualdade entre estar no lixo e estar no meio da casa de alterne, lugar de moralidade duvidosa.



Fotograma 63: *Mal Nascida*



Fotograma 64: *Mal Nascida*

Em conclusão, observámos como tanto a televisão, como os elementos religiosos marcam as casas de família. Conseguimos, dessa forma, ressaltar como certos objetos da *mise-en-scène* dialogam com o olhar crítico que Canijo lança sobre a identidade portuguesa convencional e que analisámos até aqui. Em particular, estes elementos reforçam a dialética trabalhada pelo cineasta entre certa ilusão da aparência que é o reverso da medalha da violência e do modelo narrativo que assinalámos.

3.3.3.4 Um quotidiano banal e simbólico: aspetos documentais e o realismo observacional

Ao longo dos seus filmes, sobretudo desde *Sapatos Pretos*, João Canijo parece trabalhar cada vez mais na construção de uma realidade marcada por quotidiano banal²⁹⁸, em que sua estratégia estética se aproxima mais da documentação do real. De certa forma, com essa abordagem, o cineasta procura caracterizar o seu imaginário cultural a partir da vida habitual das famílias e, com isso, construir uma certa normalização das suas relações sociais e afetivas. Este quotidiano banal marca, assim, a primeira camada de significação destes filmes: a força hegemónica das mentalidades que inundam o dia-a-dia com a sua afetividade “familiar”, como José Gil já notara. Gostaríamos de salientar, sobretudo, a introdução de algumas estratégias que poderíamos denominar de “documentais” e que promovem uma discussão do realismo na ficção, nos mesmos termos que discutimos atrás, quando olhámos para o realismo no cinema como questão central dos Estudos Fílmicos. Por um lado, essas estratégias estão forjadas na sobreposição de elementos ficcionais e documentais (estratégia que já perdura desde *Sapatos Pretos*). Por outro, é introduzida uma questão específica do realismo observacional que se torna predominante a partir de

²⁹⁸ Entendemos aqui a ideia do banal também no entendimento de Brooks (1991). Regressaremos ainda a esta discussão.

*Mal Nascida*²⁹⁹ e que chega ao seu auge em *Sangue do Meu Sangue*, a partir de certas estratégias de câmara (que representam uma viragem na própria linguagem de João Canijo). Ambos os elementos reforçam, cada um à sua maneira, uma dimensão do quotidiano das famílias que resultam em aspetos simbólicos das representações culturais.

Assim, em primeiro lugar, deve assinalar-se, desde *Sapatos Pretos*, uma associação entre a narrativa principal do filme com outros elementos que são introduzidos no enquadramento e que se relacionam com as comunidades onde os filmes são localizados, isto é, uma dimensão social e contextual da narrativa. Nuns casos, a história principal quase que é colocada em segundo plano, sendo substituída por personagens anónimas em primeiro plano. É claro que esta estratégia também resulta pela filmagem em lugares reais dos espaços onde os filmes se desenvolvem (ligando-se aos aspetos de pesquisa que abordámos atrás). Há, por um lado, uma tentativa de confundir a ficção com a realidade documental – por exemplo, introduzindo as faces dos atores (que são “conhecidos” e discerníveis) no meio das faces de anónimos. Por outro, esta sobreposição promove também uma associação do discurso de João Canijo – por meio da narrativa ou da estética – com a realidade social. Isso é evidente e é caso paradigmático – já o assinalámos – na associação da família “ficcional” de *Noite Escura* com a realidade das alternadeiras (cujas histórias foram colecionadas por Canijo). Nos outros filmes, há diversas pessoas, que fazem parte dos locais – e que foram “descobertos” na pesquisa anterior à filmagem –, e que são trazidos para a narrativa fílmica. As duas camadas influenciam-se e misturam-se, assim, mutuamente.

Podemos observar, sucessivamente, nos fotogramas seguintes, a forma como estes aspetos documentais são adicionados aos aspetos narrativos. Os próximos fotogramas exibem cenas de: *Sapatos Pretos* (sequência do baile popular), *Ganhar a Vida* (sequência de um encontro da comunidade de emigrantes; sequência de uma missa no genérico inicial), *Mal Nascida* (o café da família como local de reunião da aldeia; sequência do funeral), *Sangue do Meu Sangue* (sequência num café e sequência num supermercado). Em todos eles, os atores da narrativa fílmica contracenam com não-atores, que são aqui figurantes do

²⁹⁹ Na verdade, como acentua Mário Jorge Torres, há em *Mal Nascida* diversas componentes em jogo, porque o filme tem “uma caracterização rigorosa de atmosferas, com idênticas vertentes claustrofóbicas e uma negríssima leitura de um quotidiano «sujo» e triste que se socorre, em simultâneo, de um perturbante realismo e de um excesso teatralizado da acção” (Torres, 2008, p. 47).

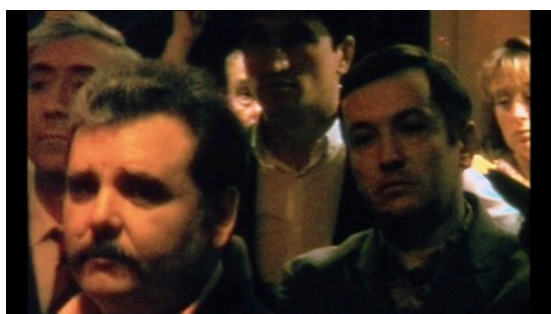
contexto sociológico. Também em todos estes fotogramas, se utilizam lugares públicos do meio social onde Canijo filma.



Fotograma 65: *Sapatos Pretos*



Fotograma 66: *Sapatos Pretos*



Fotograma 67: *Ganhar a Vida*



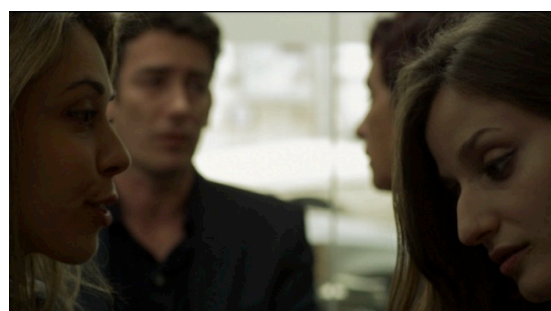
Fotograma 68: *Ganhar a Vida*



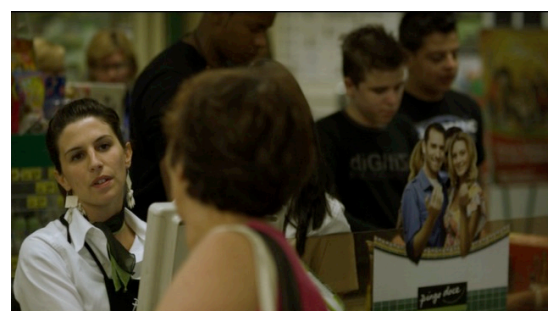
Fotograma 69: *Mal Nascida*



Fotograma 70: *Mal Nascida*



Fotograma 71: *Sangue do Meu Sangue*



Fotograma 72: *Sangue do Meu Sangue*

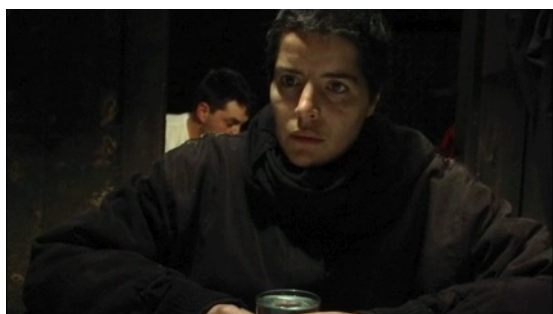
Num segundo plano, gostaríamos de ressaltar um conjunto de estratégias cinematográficas que passam a ser utilizadas a partir de *Mal Nascida*. Estas estratégias

conjugam-se para promover uma intensificação do real. Por isso mesmo, é a partir desse filme que se torna mais insistente o método de João Canijo de trabalho com os atores, tanto nos ensaios de construção do filme, como dos “estágios” dos atores no contexto social onde se desenvolverá a narrativa. Estas estratégias resultam, nos filmes, na demonstração de atos e rituais habituais do dia-a-dia – de que o exemplo máximo são as refeições em família –, o que verdadeiramente justifica a ideia da “banalidade”. Por isso, de forma predominante, nota-se nestes dois filmes uma duração longa das cenas, que é associada, muitas vezes, a planos-sequência e planos longos. Esta duração obriga a uma maior intensidade dramática, reforçando uma exposição temporal, em que há uma percepção do tempo como presente. É notório, em cenas paradigmáticas, que esta longa duração é uma forma de acentuar certos comportamentos, tanto no interior das famílias como na relação das famílias com a restante comunidade, como acabámos de assinalar.

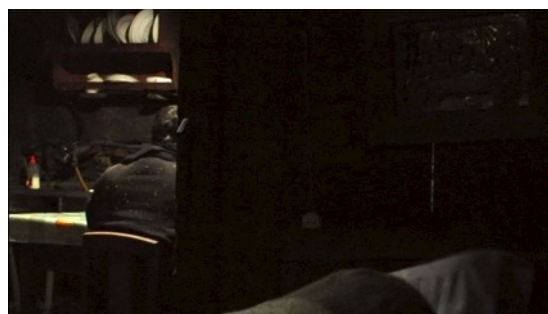
Podemos também notar que esta longa duração já era estratégia dos filmes anteriores, embora “montada” de forma diferente, já que, numa primeira fase, João Canijo dá predominância a uma *découpage* trabalhada e uma câmara com grande movimento (*Sapatos Pretos* e *Ganhar a Vida*), que depois vai incluindo cada vez menos planos e movimentos de câmara (como já extensivamente analisámos), como acontece em *Noite Escura*, um filme ainda de transição. Mas a mudança é sentida, de forma predominante, em *Mal Nascida* e *Sangue do Meu Sangue*, onde as cenas se tornam mais minimalistas ao nível da montagem dos planos e apostam mais em planos-sequência. Essa mudança, nestes dois filmes, intensifica a sensação de banalidade do quotidiano, sobretudo pela dimensão temporal da cena e da sua cinematografia da observação.

Em termos de estratégia prioritária nestes dois filmes, podemos dar o exemplo da colocação de câmara nos dois fotogramas seguintes do filme *Mal Nascida*. Nesta única cena, veem-se apenas dois planos – campo/contracampo –, dentro de uma casa minúscula, num monólogo de Lúcia, que fala para Jusmino. A *découpage* da cena coloca a câmara num dos ângulos do espaço, em plano médio (neste caso, Lúcia senta-se numa mesa, de costas para Jusmino e de frente para a câmara). Depois de um certo tempo, o realizador troca o ponto de vista da cena, numa passagem de campo para contra-campo: agora num plano geral, vemos Jusmino de frente para a câmara (algo escondido), em primeiro plano, e Lúcia de costas, ao fundo. Este segundo plano mantém-se, de novo, quase estático. Há apenas pequenas movimentações que, aliás, são incentivadas pelas personagens que “obrigam” a

câmara a deslocar-se, seguindo seu movimento no enquadramento. Num primeiro momento, Lúcia lava a louça, na cozinha, e depois aproxima-se de Jusmino, sentando-se na cama e ficando, assim, em primeiro plano. No caso desta cena, intensifica-se o ódio de Lúcia à mãe e ao padrasto, que resulta também num tom bruto do monólogo, mesmo que fale para a única personagem com quem tem um relacionamento afetivo (Jusmino). O silêncio dele contrasta com as palavras ásperas de Lúcia. A cinematografia lenta e vigilante acentua toda a carga emotiva da cena.



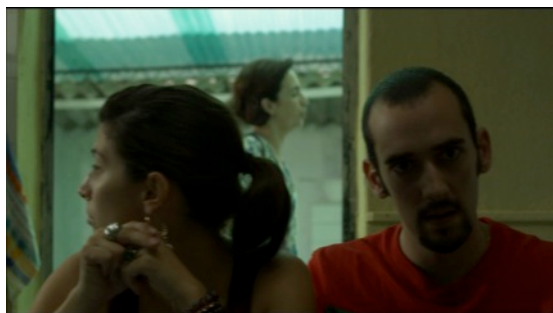
Fotograma 73: *Mal Nascida*



Fotograma 74: *Mal Nascida*

A duração longa da cena, os planos longos e a estratégia do plano-sequência com pequenos movimentos são potenciados em *Sangue do Meu Sangue*. Podemos observar, em detalhe, estas estratégias nos quatro fotogramas seguintes, numa cena que decorre quase no início do filme. Trata-se de um almoço em família e a cena dura, em tempo fílmico – que é, aqui, idêntico ao tempo *real* –, cerca de dez minutos. Durante esse tempo, o cineasta faz apenas três planos, acentuando a utilização do plano-sequência e a sua *duração*. Podemos também notar como os planos mostram personagens enclausuradas no enquadramento: não há espaço e, muitas vezes, outras personagens ficam no espaço em *off*, apesar de Márcia – a matriarca da família – estar quase sempre em posição de destaque. Reforça-se, neste aspeto, a exiguidade da casa de família. O segundo e o quarto destes fotogramas também são exemplares, pela forma como o enquadramento do espaço reduz ainda mais a visibilidade das personagens. A amálgama que as personagens formam – apenas Márcia se destaca, como dissemos – associa-as com um único patamar social do bairro. Aliás, a cena desenvolve-se, à ausência de um trabalho de câmara aturado, pela linguagem (diálogo) das personagens, que revelam, dessa forma, os particularismo sociais e o seu quotidiano do dia-a-dia. Esta banalidade leva, mesmo assim, a pequenos conflitos, que se entreveem na cena: César está emburrado com Cláudia (porque esta evita o sexo com ele), e Ivete

preocupa-se em excesso com a sua aparência física (acabou de tomar banho, pela segunda vez no dia, e tem um preparado no fogão que permite inferir um tratamento de beleza). No último fotograma, podemos ver também uma divisão entre mãe e filha, através da duplicação do ponto de vista e de uma sugestão de prisão dentro de casa (como já notáramos), simbolizada pelas grades em primeiro plano.



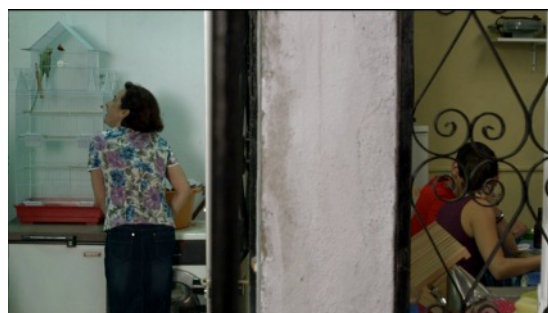
Fotograma 75: *Sangue do Meu Sangue*



Fotograma 76: *Sangue do Meu Sangue*



Fotograma 77: *Sangue do Meu Sangue*



Fotograma 78: *Sangue do Meu Sangue*

A estratégia da banalidade quotidiana – isto é, a aposta em rituais diários das famílias e das suas conversas anódinas –, que os últimos parágrafos explicaram suporta-se também pelo reconhecimento direto que estas cenas convocam de uma identidade cultural específica. De certa forma, todo o diálogo das personagens denota particularismos sociais e nacionais e socorre-se de acontecimentos nacionais – nesta última cena, por exemplo, Márcia comenta o mau tempo e as cheias na Madeira, um assunto que chama a atenção de todos. Esta banalidade da conversa sobre o tempo demonstra a teia de afetos da família, que pode ser entendida, no contexto global da filmografia de Canijo, como uma máscara ilusória para não enfrentar o *real* (tal como José Gil e Eduardo Lourenço também explicaram) das relações de poder, sobretudo a luta entre os sexos (César e Cláudia, por exemplo).

Antevê-se, na descrição desta cena, outra estratégia que é aprofundada em *Sangue do Meu Sangue* (e que já fora utilizada em *Noite Escura* e *Mal Nascida*³⁰⁰): a utilização de uma dupla perspectiva dentro do enquadramento, ao colocar duas narrativas autônomas lado-a-lado, aproveitando também os espaços de cena para fazer uso dos enquadramentos dentro do plano. Esta duplicação não menospreza nenhum dos dois focos narrativos dentro do plano até porque o som é captado em ambos de forma igualitária – ou então, mesmo que o primeiro plano seja valorizado, ainda é possível ouvir o segundo plano com boa qualidade. Este enfoque igualitário em duas situações narrativas convoca uma estratégia cinematográfica com propósitos específicos: há uma naturalização da vida quotidiana, onde os diálogos são muitas vezes sobrepostos. No entanto, neste caso, esta tensão ou dialética entre duas ações também pretende dar conta de uma certa sobreposição das identidades que estão em jogo: há muito pouca margem para o desenvolvimento de subjetividades autônomas e que não sigam as tradições impostas pelo contexto social onde se desenrolam. As personagens desta família são afetadas por essa tradição e esta constante sobreposição e ausência de individualismo, refletindo as instabilidades identitárias que analisámos no contexto da família.

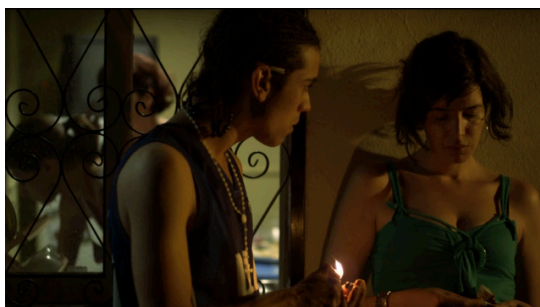
Isso é particularmente evidente no último fotograma da sequência anterior, mas também nos dois fotogramas seguintes. No primeiro deles, vemos como Telmo, o líder do gangue de tráfico de droga, fala com o Joca, e, ao mesmo, tempo, vemos, do lado direito do enquadramento, as suas filhas. Telmo discute com Joca, que acaba de lhe anunciar ter perdido um pacote de droga. Observa-se uma sobreposição da vida familiar com a vida ilegal do tráfico de droga (o que será potenciado pelo decorrer do próprio filme e das atitudes violentas de Telmo). Claramente, há aqui uma contradição entre uma vida banal (as filhas e os seus pequenos dramas) e a realidade violenta do tráfico de droga.

³⁰⁰ Na verdade, pode observar-se essa estratégia em *Três Menos Eu*, sobretudo na cena final que acentua a separação entre Rita e a sua prima. Nesse momento, Rita está no exterior da casa e a prima no interior. Num plano geral, a arquitetura da janela acentua a divisão, clara no plano, entre as duas.



Fotograma 79: *Sangue do Meu Sangue*

No fotograma seguinte, vemos duas ações que ocorrem como um efeito do enquadramento que valoriza a profundidade de campo: em primeiro plano, estão Ivete e Joca; no segundo plano, Márcia e Cláudia. Neste caso, esta duplicação acentua os problemas narrativos que se vão desenvolver nos dois focos narrativos dos protagonistas. De certa forma, mais uma vez, este plano acentua o conflito familiar: por um lado entre o primeiro e o segundo plano, mas também nos dois pares protagonistas (Márcia e Cláudia; Joca e Ivete).



Fotograma 80: *Sangue do Meu Sangue*

Esta dialética criada entre duas ações é, por vezes, feita a partir do fora do campo, utilizando o som sobreposto. Essa sobreposição pode ter uma componente documental, utilizando o som do espaço do bairro para caracterizar o contexto onde está inserida a casa da família. Por exemplo, em *Sangue do Meu Sangue*, ouvimos um casal que discute ao longo de várias sequências – e que não tem a mínima relevância narrativa; ou, por outro lado, há um som constante de música, que se ouve algures no bairro. Também noutros casos, agora de um ponto de vista ficcional, mesmo que a ação decorra numa das divisões da casa em que há um diálogo, noutras divisões prossegue o diálogo que iniciara *em campo*, nas cenas anteriores. Esta construção cinematográfica reforça uma certa cacofonia que não deixa de

ser caracterizadora do espaço sociológico das personagens, porque capta a realidade na sua confusão.

A construção da naturalidade do quotidiano banal tece com cuidado a sua dimensão simbólica: as personagens são enquadradas num determinado contexto cultural e fazem assim emergir, a partir da vida das banalidades do dia-a-dia, uma comunidade imaginada, que se constrói a partir de partículas mínimas dos comportamentos e dos elementos da *mise-en-scène*. As estratégias cinematográficas que descrevemos concorrem para uma intensificação do real, para que ele “contagie” (usando um termo de João Canijo) a narrativa fílmica, ao mesmo tempo que insiste no significado específico do quotidiano: a naturalização dos relacionamentos de poder. É importante relembrar aqui a narrativa de incesto em cima da qual a banalidade é composta, tornando-a assim, no final da narrativa, um auguro de relacionamentos pervertidos.

Este suposto quotidiano banal realça a ideia de aparências abaixo das quais ocorrem conflitos resultantes de uma identidade nacional não interrogada, bem como as contradições do desenvolvimento económico. Já entrevimos, na discussão inicial do realismo, que a sua elaboração deriva também de questões culturais e sociais (ver, por exemplo, Raymond Williams). Nesse sentido, a questão documental ocupa aqui uma posição central: os filmes procuram trabalhar a realidade contemporânea e fazem-no recorrendo a uma série de mecanismos típicos de uma dimensão documental-realista: a filmagem em cenários reais; a utilização de atores amadores que se autorrepresentam; uma perspetiva sociológica, abordando aspetos sociais problemáticos (classes sociais desfavorecidas, marginalidade) e lugares periféricos (subúrbios, o interior rural, a casa de alterne). Isto é, os filmes promovem uma adesão à atualidade social – uma das ênfases do realismo no entender de Raymond Williams.

Quando discutimos o realismo cinematográfico nesta dissertação, mostrámos como, nas formulações de Bazin ou Rancière, o realismo é, na verdade, um modo de construção fílmica que baralha as hierarquias habituais (nas narrativas *tradicionais*, a invisibilidade narrativa pressupõe uma aparência do real). No caso da proposta destes autores, verifica-se uma dialética entre ficção e documento, permitindo que o aparato fílmico receba as contradições do próprio real. Para Bazin, isso poderia ser feito através de um conjunto de técnicas – precisamente denominadas de *bazinianas* – como o plano-sequência e a profundidade de campo; e elementos contingentes como os contributos imprevisíveis de

cada um dos atores e as condições do local (por exemplo, na exiguidade da casa do bairro escolhida para a filmagem ou os sons “reais” que são acolhidos na filmagem). No entanto, para este *cinema de representação do mundo*, o que importa é dialética que “destitui as hierarquias de representação”, como diz Rancière e que se apresenta aberto a uma ambivalência do real (Bazin), e provocando uma “produção da realidade” (Nagib). O quotidiano banal é um realismo construído por Canijo e parte de diversos sintomas que capta na sua abordagem ao real. Não podemos deixar de associar as novas estratégias cinematográficas de Canijo com o “novo realismo”, proposto pelos autores que seguimos (Elsaesser, por exemplo) e que procura delinear uma tendência do cinema do mundo (de que os exemplos máximos podem ser Pedro Costa ou Jia Zhangke), renovando a discussão *baziniana* do real.

Em conclusão, como podemos observar, o cinema *realista* de João Canijo, de acordo com a formulação inicial de Bazin, pretende dar conta das transformações e dos equívocos sociais de uma comunidade humana. Nos seus filmes, o cineasta procura assimilar, “contagiar-se” com a realidade. No entanto, não se trata de uma realidade consensual, mas sim, de lugares e pessoas que, na sua ambivalência, desenvolvem um imaginário social específico e contrário ao senso comum, porque se preocupa com a dialética e os conflitos entre a aparência e o *real*. Outro aspeto decisivo, tanto destas sequências como de outras, é a utilização da linguagem: a especificidade regional, o calão, ou o brejeiro são um sinal desse contágio. É aqui também que se conjuga o *realismo* destes filmes com a construção cultural que ambicionámos: ao imiscuir-se com este real, o cineasta não desiste de capturar tudo aquilo que está submerso atrás da superfície. O subterrâneo e as construções narrativas permitem que João Canijo possa comentar e participar do debate cultural. Neste sentido, a trivialidade quotidiana é abalada por elementos que surgem intempestivamente a partir de uma narrativa melodramática e violenta (ainda regressaremos a este ponto mais à frente).

3.3.4 A dramaturgia da violência a partir de um olhar realista

Observámos, durante este capítulo, de que forma João Canijo constrói visualmente os seus filmes. Tentámos assinalar algumas das suas características mais distintas sem deixar de notar as alterações progressivas que foi implementando ao longo da sua carreira. Esperámos ter conseguido dar conta da complexidade do fazer cinematográfico do autor,

assim como perceber as diferentes camadas relacionadas com signos da identidade nacional. Gostaríamos agora de ensaiar um diálogo entre as considerações sobre a estética destes filmes, a questão do realismo e a violência. Fomos entrevendo, na nossa análise, aspetos eminentemente “realistas” dos filmes, aqui entendendo o realismo como uma aproximação da realidade construída, no sentido *baziniano* (e que acabámos de discutir). Por exemplo, quando assinalámos a tendência documental ou o método de aproximação do cineasta a lugares periféricos.

Sabemos que devemos ter algum cuidado numa análise uniforme. Nesse sentido, iremos procurar detalhar as diferentes alterações ocorridas, assim como os diferentes sentidos do *realismo* na filmografia de João Canijo a partir da dramaturgia da violência. Já analisámos, num primeiro momento, como os primeiros filmes do cineasta se ocupavam de uma estética pós-moderna. Assinalámos, com destaque, como *Filha da Mãe* trabalha sobre um registo de paródia e *pastiche*, em que a farsa e o melodrama suplantam um possível realismo. No entanto, a partir de *Sapatos Pretos* – e incluindo *Ganhar a Vida* e *Noite Escura* – observámos também um “realismo” pulsional, em que a câmara, de forma vibrante, se aproxima de um registo corporal, incorporando um ritmo acelerado e fragmentado da montagem. Finalmente, observámos como os dois últimos filmes se aproximam mais de um realismo observacional mesmo que este seja altamente simbólico. Neste contexto, gostaríamos de destacar o cinema de João Canijo com um cinema corporal/material a partir da violência explícita.

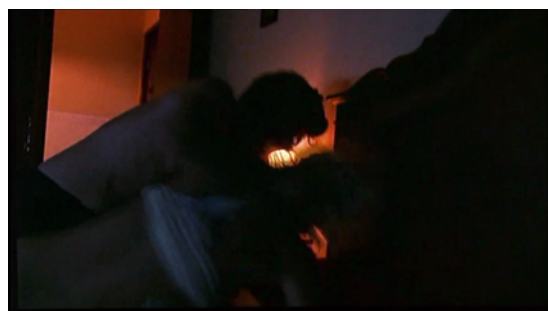
A violência sempre foi muito retratada pelo cinema e, sobretudo, a partir dos anos 1970, foi utilizada de forma estetizante (cf. Prince, 2000, pp. 1–44), isto é, graficamente apelativa (através de *slow-motions* ou do exagero visual). No final dos anos 90, o cinema de João Canijo dá uma guinada surpreendente relativamente aos filmes anteriores. Depois de dois filmes com uma narrativa e estética mais clássica, o cineasta tornou a sua câmara muito mais móvel e próxima das personagens. Desta abordagem, resultam também cenas de particular violência física e gráfica, a partir de cenas longas. Apesar dessas tendências contemporâneas, no entanto, a violência em João Canijo é abordada a partir de um estilo *realista*, embora com características diversas ao longo dos anos, também de acordo com as diferenças que fomos notando até agora.

Em *Sapatos Pretos*, por exemplo, como podemos ver nos quatro fotogramas seguintes, a sequência de violação de Dalila é executada de forma a potenciar a duração

temporal e convocando várias sensações: para além do olhar, também a respiração ofegante das duas personagens ou os sons dos corpos a baterem contra o décor. A câmara não desiste de estar muito perto do corpo e da violência (grandes planos, ângulos contrapicados), e aqui até os *jump cuts* reforçam toda a força bruta e gráfica que advém da cena. Aliás, ambas as faces das personagens parecem desfiguradas. Marcolino, em particular, tem um comportamento puramente animal, humilhando Dalila até rasgar o corpo de que se aproveita.



Fotograma 81: *Sapatos Pretos*



Fotograma 82: *Sapatos Pretos*



Fotograma 83: *Sapatos Pretos*



Fotograma 84: *Sapatos Pretos*

No final desta filmografia, em *Sangue do Meu Sangue*, uma cena semelhante ocorre também com uma violação, neste caso de Telmo a Ivete, como podemos ver nos quatro fotogramas seguintes. Toda a duração da sequência, a sua sonoridade e a movimentação dos corpos de ambos reforçam a intensidade através da plasticidade do momento. A câmara nunca evita olhar para a violência – agora através do plano-sequência e de pequenas movimentações de câmara. Aqui a *duração*, o tempo de cena (cerca de treze minutos), é decisivo: não há elipses, nem montagem ritmada. A violência do mundo é observada pela câmara do realizador. Até a introdução das imagens da televisão provoca uma intensificação do real. E, mais uma vez, esta violência demonstra a dominação sexual das mulheres, com uma exibição caprichosa de poder por parte de Telmo. Os planos longos, mas

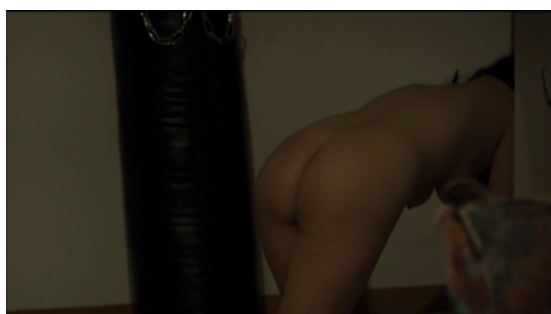
também o enquadramento em grande plano, obriga-nos a olhar a cena, força-nos a fazer parte daquele mundo. Também a nudez do corpo reforça a humilhação perversa de Ivete.



Fotograma 85: *Sangue do Meu Sangue*



Fotograma 86: *Sangue do Meu Sangue*



Fotograma 87: *Sangue do Meu Sangue*



Fotograma 88: *Sangue do Meu Sangue*

Apesar de estratégias diferentes, os dois exemplos podem ser vistos no mesmo capítulo de análise de um cinema corporal. É interessante voltar a questão, que já entrevíamos na formulação de Elsaesser e da sua “viragem ontológica”. Neste contexto, talvez seja produtivo avançar na questão a partir da seguinte formulação de Ivone Margulies (2003a, p. 1):

“Como se pode recordar a peculiaridade concreta de um acontecimento ou reproduzir a sua urgência original através de um média que claramente defere? Uma das formas de provocar questões tão complexas pode ser realizada através da representação desses acontecimentos que mais teimosamente resistem à noção de duplicação por causa da sua associação próxima à carnalidade do corpo e da decadência, representando realidades como os rituais possessivos, o sacrifício animal, a tortura ou a deficiência física”.

Assim, o que a autora propõe é olhar o cinema corporal a partir de situações limite, em que o corpo é colocado sob ameaça. Os momentos de violência são, para além das funções miméticas e recíprocas que descrevemos na dimensão narrativa destes filmes,

particularmente vibrantes e intensos, que resultam assim numa aproximação ao realismo corporal e pulsional que temos vindo a referir. Essa dimensão é totalmente dominante em todos os filmes do realizador a partir de *Sapatos Pretos*, e todos eles incluem sequências em que o corpo marcado e violentado é filmado de forma muito próxima, assumindo um carácter performativo da realidade que é exposta. De forma clara, portanto, a violência *realista* destes filmes toca *na ferida* da identidade e da sua não-inscrição, promovendo uma desmistificação da sua idealização. A violência realista pode ser entendida, neste processo, como a inscrição do cineasta num imaginário cultural, expondo um comportamento que é submerso no quotidiano superficial e no senso comum. Complementa-se assim, esteticamente, a violência como fenómeno cultural, que antevimos na discussão narrativa, com a potencialidade visual e *sensitiva* do cinema.

3.4 Conclusão: João Canijo, um autor português

Durante este terceiro capítulo, tentámos analisar a forma como a identidade nacional é discutida no cinema de João Canijo. Ao longo do nosso percurso, fomos ensaiando hipóteses que compõem o imaginário construído pelo cineasta, tanto na sua dimensão narrativa, como estética. Sugerimos entender este imaginário a partir de uma dramaturgia da violência – incluindo as tradições da tragédia grega e do melodrama – ao mesmo tempo que discutimos a dimensão realista da cinematografia destes filmes. Resta agora adicionar uma nova camada de interpretação, interligando os vários elementos aflorados, sobretudo dando destaque a uma associação entre o melodrama e o realismo como uma ligação intertextual, ainda que não perdendo nunca de vista o foco identitário desta dissertação. Numa última aproximação, esclareceremos outra das questões dominantes desta investigação: a inclusão do cineasta na tradição do cinema português.

3.4.1 Melodrama e realismo no discurso sobre a identidade

O realizador João Canijo, por aquilo que fomos descrevendo ao longo deste capítulo procura, nos seus filmes, entrelaçar uma tendência realista com a introdução do melodrama, sobretudo devido às suas narrativas intensas. Podemos, de certa forma, dizer que João Canijo procura situar-se no melodrama de uma forma realista. Como corolário desta complementaridade, o cineasta desenvolve uma dramaturgia da violência como significante de uma intensa discussão cinematográfica sobre a identidade nacional, que

resulta na demolição violenta de lugares comuns. Vamos, agora, proceder à interligação destes elementos que são estruturantes desta obra.

Na breve revisão bibliográfica que realizamos acerca tanto do melodrama como do realismo conjuga-se um momento histórico: a ascensão da burguesia e a desvalorização da nobreza enquanto objeto dramático. Nesse sentido, ambos partilham a apropriação de uma dimensão popular do drama, ocupando-se de assuntos banais que até então tinham estado arredados do centro dramático. Para Brooks (cf. 1991, pp. 51–61), o melodrama é uma forma de trazer o real e o banal para um terreno de uma estrutura dramática, e dotando essa banalidade de um significado mais profundo, visível através de metáforas. Raymond Williams (cf. 1977, pp. 62–65) coloca o aparecimento do realismo no mesmo momento histórico, como um motivo semelhante ao melodrama: a preocupação por um quotidiano e por classes menos favorecidas, como a burguesia. A formulação de Williams, que já abordámos, sobre a tripla condição para o surgimento do realismo – ação secular, o contemporâneo e a preocupação social – pode também ser abordada no melodrama (cf. Bayman, 2009, p. 48). Christine Gledhill (cf. 1987b, pp. 26–27) reforça esta ligação entre melodrama e realismo, enquanto dois modos populares que se distanciam do modo trágico, embora entenda que o realismo tenha sido apropriado pela elite cultural, ao contrário do melodrama, que se mantém como um modo popular. Como acentua Louis Bayman (2009, pp. 47–48), a “autenticidade é a chave para ambos, com o realismo a procurar iluminar as forças que motivam a sociedade, e o melodrama focando na inocência atormentada por dissimulações perversas”.

Num texto onde procura desmistificar a junção entre realismo e melodrama, o investigador Louis Bayman (2009) argumenta que os dois modelos não são incompatíveis e podem ser destacados no contexto do neorrealismo italiano. Para o autor, a “revelação no neorrealismo ocorre, frequentemente, através do impacto do excesso melodramático na realidade social” (Bayman, 2009, p. 56). O que Bayman propõe é olhar o realismo *baziniano* deste movimento italiano – cuja elaboração histórica é clara e que descrevemos a partir das considerações de André Bazin – à luz de uma construção narrativa claramente melodramática. Assim, o neorrealismo italiano surge no contexto de uma mudança histórica central – a Segunda Guerra Mundial – e das condições sociais daí resultantes. Se, por um lado, é dada ênfase a uma condição social pobre (a classe trabalhadora), o momento histórico é potenciado pela construção excessiva da narrativa. Por isso,

o “neorrealismo usa o melodrama para tornar mais intenso e mais vívido o desespero das massas populares, quando sujeitas a circunstâncias relevantes (...). O melodrama ajuda o neorrealismo a afirmar que o *pathos* genuíno das restrições sociais e das questões morais importantes são encontradas nas vidas das pessoas comuns” (Bayman, 2009, p. 53).

O autor reforça, assim, aquilo que chama de dialética entre o indivíduo e as mudanças sociais, mostrando como o melodrama pode resultar, se conjugado com um texto realista.

Consideramos que podemos observar uma estratégia semelhante no caso de João Canijo. Por um lado, parece óbvio, por aquilo que já argumentámos, que há um realismo construído nos filmes que analisámos, centrados, sobretudo, em classes mais baixas e lugares periféricos. Esta construção é entrelaçada com estratégias narrativas claramente melodramáticas, destacando-se a forma como o realizador dá primazia a coincidências narrativas e ao crescendo dramático que resulta em finais excessivos e violentos, onde a energia acumulada por personagens femininas é libertada de forma explosiva. Nos diferentes filmes, esta complementaridade entre realismo e melodrama pode ser percebida através dos contrastes de técnicas, como a utilização *baziniana* da câmara (plano-sequência) com um excesso teatralizado dos atores e as estruturas dramáticas. Neste sentido, a filmografia do cineasta pode ser melhor entendida no balanceamento destes dois elementos: observa-se, nos primeiros filmes, uma primazia do melodrama enquanto formador das estratégias estéticas e narrativas; num segundo momento, o realismo é preponderante, relegando o melodrama para um papel secundário, mas ainda importante e assumindo uma dimensão simbólica.

Assim, nos filmes de Canijo a manipulação narrativa que resulta das histórias, clarifica um certo *pathos*, como entrevisto por Bayman no neorrealismo italiano, numa classe desfavorecida. Isto é, o *destino* das personagens parece marcado pela sua classe social e o modelo narrativo que ensaiámos castra a afirmação individual. O melodrama adiciona uma formulação cultural específica: a sociedade patriarcal e autoritária, que intervém na normalidade do quotidiano banal. Entroncando na análise que já efetuamos às estruturas narrativas, os filmes demonstram a incapacidade destas personagens de alterarem o seu estatuto social. Num sentido global, promove-se uma discussão entre os géneros, mostrando como a sociedade patriarcal portuguesa – construída a partir da

ideologia salazarista – está em ebulição no mundo contemporâneo. Estas estratégias culminam numa ideia que é estruturante do pensamento cinematográfico do autor: a violência brutal e gráfica. Ao considerarmos a dramaturgia da violência na primeira parte deste capítulo, acentuámos características narrativas que explicam as mentalidades – a reciprocidade da vingança, a degradação da família, a ausência de uma comunidade cívica. Ao olharmos também a dimensão realista e material, que investe nos corpos das personagens, através de uma violência explicitada, mostramos como o *pathos* melodramático e realista se conjuga, precisamente, nestas sequências. O melodrama surge aqui como resultado de uma sublimação (um recalçamento, como diria Lourenço), de uma hegemonia patriarcal, que investe depois nos corpos das personagens. Por outro lado, o realismo entrevê-se nos lugares periféricos através de uma exploração do quotidiano, das suas práticas e dos seus rituais, de forma a caracterizar um imaginário. Para entrelaçar os dois modos é também relevante convocar o método do cineasta – através da pesquisa intensa, sobre uma componente sociológica, e do processo de ensaio com os atores (que implica também estágios nos lugares) – que participa na construção desse imaginário. O método³⁰¹ – e todas as suas implicações no processo de construção do filme – são muito relevantes para a profundidade do real (e da sua ambivalência). Por isso, o método é capaz de clarificar algumas dúvidas que foram surgindo na receção crítica dos filmes, sobre um certo aproveitamento social das classes mais frágeis. A este propósito, podemos ver tanto críticas de *Sapatos Pretos* (Ferreira, M. C., 1998, p. 11; Ramos, 1998, p. 13) a *Sangue do Meu Sangue* (Ferreira, F., 2011, p. 18). Por exemplo, na crítica de Francisco Ferreira, o cinema de João Canijo é acusado de “demagogia”: “Diz-se realista mas o seu olhar não o defende: cinema de convite à demagogia. Uma demagogia social, humana e cinematográfica em *flirt* com o grotesco, que não vem de agora nos filmes do autor” (Ferreira, F., 2011, p. 18). No entanto, toda a formulação que esta dissertação tem evidenciado, mostra como o discurso cultural de João Canijo vai muito mais além desta crítica.

Em conclusão, incorporar o melodrama e a violência são uma maneira do cineasta de situar o problema nas classes sociais mais frágeis, onde se acentua um discurso cultural.

³⁰¹ Não iremos tratar nessa dissertação *É o Amor*, o último filme do cineasta, mas convocamos agora a sua referência para reafirmar este método: neste projeto, marcadamente documental – foi uma encomenda ao realizador para filmar num contexto social específico: um bairro piscatório no Norte de Portugal –, a atriz Anabela Moreira introduziu-se no dia-a-dia quotidiano de um conjunto de mulheres de pescadores. Na rodagem do documentário, Anabela também participou num ambíguo papel de atriz e “personagem”, complicando as ideias do real e da ficção.

Também por isso, o realizador nunca desiste deste registo realista, através de uma aproximação documental à sociedade portuguesa. O melodrama e o realismo juntam-se, assim, de forma a clarificar o discurso cultural de João Canijo e a sua construção do imaginário nacional das últimas décadas. Por um lado, o realismo pretende dar conta da realidade em lugares periféricos, que está em vias de transformação, e, por outro, desenvolve, através do melodrama, um discurso sobre as mentalidades que permaneceram desde a sua criação no salazarismo e que desembocam na ideia de não-inscrição proposta por José Gil.

É, pois, neste contexto, que podemos melhor perceber a ideia de que a obra fílmica de João Canijo convoca um discurso cultural. Este discurso pretende significar que, tal como estas famílias em convulsão, o país também procura um caminho num futuro imprevisível. Ele constata o problema de não-inscrição e de falta de afirmação individual. De certa forma, os filmes aprofundam, no seu discurso cultural, o choque de imaginários propostos pelos pensadores que seguimos no primeiro capítulo, embora dando ênfase ao problemas das aparências. Eduardo Lourenço, cujo pensamento é, neste aspeto, precursor, já afirmara: “obscuramente (...), pela primeira vez, Portugal não sabe bem que é. Não sabe bem o que é como destino” (Lourenço, 1999, p. 68), e insistindo na “relação irrealista (...) connosco mesmos” (Lourenço, 2010, p. 25). Nesse sentido, o imaginário cultural de João Canijo reforça essa ideia de falta de futuro – da existência de um *destino* possível pelo imaginário – perante a insistência numa mentalidade de não-inscrição, exposta nas sequências de violência ou nos finais dos filmes (onde a aparência volta a ser predominante).

Ao mesmo tempo, os seus filmes parecem querer esclarecer o tempo presente, mostrá-lo tal como o realizador o concebe. Este presente e a sua vida quotidiana, que o cineasta revela, é também partilhado com alguns filmes pós-anos 90, como atrás assinalámos, numa alteração do paradigma da tradição do cinema português (voltaremos ainda a este assunto). É, assim, um presente que se transforma também num imaginário de um Portugal em convulsão, sórdido, que discute questões identitárias profundas. As vidas privadas destes sete filmes de ficção e os seus problemas são, portanto, um reflexo de uma comunidade imaginada, dialogante com uma certa tradição identitária; são, por isso, expostas no seu mal-estar contemporâneo. O círculo também se fecha na relação com o dispositivo de revelação operado em *Fantasia Lusitana*: nos filmes de ficção, a realidade

oculta e violenta – melodramática – acentua o reverso da medalha, que tem, do outro lado, as mentalidades (o familiarismo, a não-inscrição). Recordemos que falámos no desvendamento de um *fora de campo* no documentário *Fantasia Lusitana* (as imagens da realidade dura eram subtraídas aos jornais de *atualidades* produzidos pelo regime). É o mesmo caso dos filmes de ficção, pelo menos na lógica de um imaginário resultante da ideologia salazarista: nestes filmes, Canijo desvenda e expõe esse *fora de campo*.

Em conclusão, os filmes que analisámos pretendem revelar tudo aquilo que está para além da superfície da identidade nacional e do seu *sensu comum*, expondo uma secular fragilidade, a partir de lugares periféricos (as margens do sistema) onde essa mentalidade está à superfície.

3.4.2 João Canijo no cinema português: a questão da identidade nacional

Até agora fizemos uma análise extensiva à obra de João Canijo, considerando os aspetos específicos dos seus filmes e a sua relação com o debate sobre representações culturais portuguesas. Não poderíamos fechar, no entanto, esta discussão, sem entrar no debate sobre a relação do cineasta com o cinema português e com a sua reflexão sobre a identidade nacional, que fomos entrevendo nos últimos subcapítulos.

No segundo capítulo desta dissertação, analisámos, em detalhe, os pressupostos históricos e culturais do cinema português desde os anos 60. Tentámos discutir os diferentes elementos que caracterizam essa cinematografia a partir da sua relação com a discussão de Portugal. Por um lado, tentamos perceber o que distinguia a produção cinematográfica portuguesa em termos dos seus processos produtivos e também das suas escolhas cinematográficas. Por outro, em termos temáticos, tentamos analisar profusamente a forma como o cinema português discutiu a identidade nacional. Esta análise foi efetuada num pressuposto geracional, dividindo o cinema português em dois grandes blocos históricos: entre os anos 60 e 80; e o cinema contemporâneo, pós-anos 90. Obviamente, o cinema de João Canijo faz parte do bloco mais recente, pertencendo a uma nova geração de cineastas. Assinalámos essa possibilidade logo no segundo capítulo, quando se tornou evidente, para alguns autores, que havia, no final dos anos 80, uma geração de novos cineastas que, aparentemente, se distanciavam da tradição anterior. De facto, parece claro, depois de examinar a filmografia do cineasta, que ele partilha certos pormenores estéticos e produtivos com a cinematografia portuguesa mais recente.

Ainda mantendo a divisão clássica que temos ensaiado entre as duas gerações, notámos como os estudos produzidos sobre a geração do *novo cinema* analisou o período como uma particular reformulação da ideia de Portugal. A partir dos discursos de Seabra ou Monteiro identificámos uma proposta de um imaginário particular, criado pelos filmes destes cineastas (Oliveira, Botelho, Reis/Cordeiro, Morais, entre outros), expressando melancolia e decadência. Estas perspetivas estão diretamente ligadas a aspetos estilísticos ou produtivos, como a falta de elementos dramáticos ou o modo de produção eminentemente artesanal. Nesse aspeto também observámos a ideia de melancolia da *mise-en-scène* como proposta por Tiago Baptista e baseada nos pressupostos teóricos de Monteiro, isto é, um cinema que caracteriza os comportamentos das personagens a partir de uma *mise-en-scène* de espaços fechados ou através da ausência de mecanismos dramáticos. Desta formulação cultural resultaram narrativas repletas de elementos de resignação ou de derrota, conduzindo a uma certa claustrofobia (Areal) no comportamento social das personagens ou da caracterização estética dos espaços; daí também resulta a presença do luto e do ritual da morte (Seabra) ou um regresso ancestral das tradições rurais (Monteiro). Sublinhámos também como o cinema entre os anos 60 e 80 se viu como um cinema-poesia, baseado numa tradição reflexiva, recusando a invisibilidade clássica e optando por um espírito não-narrativo, que privilegia a utilização de não-atores, narrativas pouco dramáticas e com personagens introspetivas, ou se singulariza na utilização de material literário. Assinalámos, por exemplo, o privilégio pelo “não-acontecimento”, numa expressão cunhada por João Botelho.

Também vimos como esta análise cultural não é unânime no estudo do novo cinema, sendo interrogado através dos conceitos do “princípio da esperança” e do filme “indisciplinar” a partir de Carolin Overhoff Ferreira. A investigadora identificou, para além de uma superfície pessimista dos filmes, uma superação da realidade quotidiana pelo dissenso estético. Vimos também como Ferreira utilizou o conceito de “não-inscrição” de José Gil para analisar certos filmes portugueses e a maneira como as suas estéticas ou as suas personagens conseguiam afirmar o seu futuro, procurando ultrapassar a falta de inscrição proposta pelo filósofo.

Entretanto, num segundo momento contemporâneo, percebemos que o cinema português não deixou de refletir sobre Portugal (Lemière). Quase todos os autores identificam uma alteração dos imaginários referidos (Seabra, Câmara, Ferreira), e também

uma relação mais próxima entre os filmes e o seu tempo (Monteiro, Baptista). Nesse sentido, os filmes portugueses tornaram-se mais permeáveis a assuntos contemporâneos e problemas sociais prementes. A imigração é disso um exemplo claro (Baptista), assim como a utilização de adolescentes num limbo identitário. Esta última questão, desenvolvida por Carolin Overhoff Ferreira, permitiu perceber que a predominância destes adolescentes em perigo era também uma referência a um imaginário ainda indefinido, que expressava um certo temor do futuro. Por outro lado, vimos também como outros autores propuseram-se a ver nestes filmes um jogo familiar mais direto, envolvendo o melodrama e o jogo físico (Câmara), ao contrário da geração anterior, devedora do cinema moderno e muitas vezes preocupada em filmar ideias e não envolvê-las num arco dramático.

Finalmente, desembocámos na questão central do realismo: alguns autores acusaram o *novo cinema* de fuga a uma realidade quotidiana e contemporânea de Portugal; outros, assinalaram que o cinema português dos anos 60-80 devia a sua matriz ao cinema dito moderno, optando por revelar uma *realidade* composta também pelo aparato cinematográfico, ou seja, procurou representar o *irrepresentável*, naquilo que Jacques Lemièrre propôs como a modernidade subtrativa. Em contraste, a geração pós-anos 90, procurou uma relação diferente com o quotidiano. Apesar de haver ligações subliminares entre as gerações – por exemplo, Pedro Costa será o paradigma dessa relação – a verdade é que os novos cineastas preocuparam-se com uma realidade mais quotidiana do país. Parte importante, no nosso entender, das novas tendências estéticas pode ver-se na utilização do vídeo digital, formato que se foi tornando dominante. A massificação do vídeo – que, como vimos, é muito importante em João Canijo –, e seguindo tendências gerais do cinema contemporâneo, implicou assim uma série de alterações estilísticas, como: maior autonomia criativa e menor custo de produção; câmaras mais ágeis e com maior liberdade de movimentos, promovendo a utilização dos planos-sequência (com a utilização das *steady-cam*), ou maior proximidade das personagens sem a interferência do aparato cinematográfico. Também assinalámos novas correntes narrativas, sobretudo com a utilização de linguagem de género, como o melodrama. E, genericamente, insistimos na influência da televisão como formatadora de uma nova linguagem cinematográfica.

João Canijo é um realizador que estabelece uma ponte entre estes dois momentos e, como vimos, é ainda preponderante a sua reflexão sobre o imaginário acerca da nação portuguesa. É óbvio, por um lado, que os filmes do cineasta abordam uma tensão

identitária que surge entre os diferentes imaginários. Aliás, isso é evidente quando olhamos para os seus dois primeiros filmes e vemos pós-adolescentes a lutarem pela definição da sua subjetividade. São filmes sobre rebeldes sem causa, embora de classe média. Como aliás assinalámos, esses dois primeiros filmes integravam-se num momento de renovação do cinema português, como assinalado por Seabra ou Ferreira. Foi numa perspetiva semelhante que propusemo-nos a olhar os restantes filmes, sobretudo ao estudar as protagonistas destas histórias – mulheres que querem afrontar o poder que as oprime, mas que não conseguem ultrapassar a sua condição. Em certo sentido, a sua causa é difusa: apesar de haver motivos narrativos genéricos, elas são muitas vezes guiadas por impulsos emotivos. Para além disso, também assinalámos a família como núcleo central destes filmes: uma família que se desestrutura e que não consegue vislumbrar o futuro. De certa forma, a filmografia de João Canijo encaixa-se nessa interrogação que uma boa parte do cinema português pós-90 propôs: para onde é que o país vai? Que identidade nacional é possível num novo paradigma cultural (a Europa)? Que elementos do passado continuam a ensombrar o presente e a sua mentalidade? Onde encontrar as falhas de um discurso identitário tão ilusório como o português? Relembramos que a família em crise se tornou um paradigma dominante no cinema português contemporâneo, assinalando um futuro em causa, apesar das mudanças sociais do período democrático. Os problemas familiares e os adolescentes em crise já foram propostos como alegoria de um país em crise cultural (Ferreira). O cinema de João Canijo participa deste percurso, olhando para o interior das vidas privadas como sinal de um imaginário problematizado.

Também por isso, observámos que interessam ao realizador aspetos prementes desta sociedade contemporânea. É possível, assim, identificar alguns problemas sociais: machismo, imigração, prostituição, corrupção, marginalidade, pouca mobilidade social, dificuldades socioeconómicas, etc. Há, de facto, uma procura por uma identificação “documental” destes filmes, procurando observar a realidade social onde se inserem as narrativas. Esta identificação é feita pelos locais escolhidos, mas também pelo método de pesquisa do realizador. Para além disso, nota-se como, nos últimos filmes, João Canijo procura uma documentação do quotidiano, a partir de estratégias *bazinianas*, que atrás descrevemos. A violência e a exibição explícita da brutalidade são também consequência disso. Há, aqui, por isso, uma aproximação com a tendência do cinema português contemporâneo e a sua procura pelo presente quotidiano.

João Canijo é, de facto, devedor de uma nova abordagem estética nascida nos anos 90. Como já assinalámos, as questões produtivas foram decisivas para o cineasta chegar a *Sapatos Pretos* em 1998, que, juntamente com *Ganhar a Vida*, é totalmente rodado em vídeo. Os dois filmes, como se pode comprovar pela nossa análise, abrem uma nova frente no cinema português, em que o aspeto sujo do formato e do seu ruído são integrados na estética e na narrativa do filme, optando por um tom sórdido e excessivo, que se prolonga pela utilização dos grandes planos, das cores berrantes, dos movimentos de câmara súbitos ou de uma montagem muito ritmada. Até a construção da banda sonora remete para os filmes de género. Para além disso, e se olharmos para as críticas de Paulo Filipe Monteiro ao *novo cinema* (artificialismo do décor, teatralização, desvalorização das personagens ou a não-dramatização) podemos ver como os filmes de João Canijo alteram totalmente esses pressupostos: trabalho de atores intensivo, localizações reais, estrutura dramática forte, etc. Claro que também é possível argumentar que há uma procura por combinar elementos de ficção com elementos documentais – sobretudo se olharmos para os últimos filmes – e esse hibridismo recente liga-se a uma tradição mais clássica do cinema português, embora nunca descurando uma intensidade dramática que é marca dos filmes do cineasta. Assim, Canijo participa das tendências do cinema contemporâneo português, aliás com uma evidente influência do cinema mundial³⁰², mas também dialoga com uma tradição mais vasta.

Em todo o caso, o cineasta desenvolve um discurso muito intenso sobre Portugal e o imaginário que constrói parece dever à tendência pessimista de olhar o país, na tradição apontada por Monteiro. Se quisermos, os filmes de João Canijo são também filmes de *derrota* e de *morte* (aliás, são filmes onde a morte também funciona como um ritual). São filmes claustrofóbicos. São filmes de um Portugal *decadente*. Ao mesmo tempo, é óbvio que, se a perceção das forças em jogo é próxima do *novo cinema*, o realizador não podia estar mais longe desta tradição, sobretudo na forma como estas ideias se concretizam estética e narrativamente. Em certo sentido, se o *novo cinema* promove uma *mise-en-scène da melancolia*, João Canijo (e talvez algum do cinema português contemporâneo) socorre-se de uma *mise-en-scène dramática*, a que chamamos a *dramaturgia da violência*. Isto é,

³⁰² Não desenvolveremos este assunto nesta dissertação – embora já fomos entrevendo algumas relações – mas se nos atermos às entrevistas de João Canijo, ele cita diferentes autores como influência: John Cassavettes, o cinema asiático (Takeshi Kitano, Wong Kar Wai, Hou Hsiao Hsien, Brillante Mendoza) ou já citado movimento Dogma 95 (cf. Câmara, 1998, p. 3, 2001, pp. 8–9, 2012, p. 82; Ribas, 2012a, p. 118).

trata-se de filmes que, tanto narrativamente como nos seus aspetos estéticos, são fortemente dramáticos e que se baseiam não por acaso na tragédia grega e no melodrama, aproveitando assim da construção de personagens fortes e conflitos violentos, ao contrário daquilo que observámos anteriormente no cinema nos anos 60 e 70 e o que pode ser resumido, mais uma vez, na expressão “não-acontecimento” proposta por João Botelho. Aliás, pode até argumentar-se que os filmes de Canijo dialogam intensamente com um género excessivamente dramático: o melodrama, com as suas evoluções narrativas, surpresas e acontecimentos violentos. Podemos também afirmar que o pessimismo destes filmes já não se relaciona com representações culturais ancestrais (como acontecia, por exemplo, no cinema de António Reis/Margarida Cordeiro e a sua procura por um mundo rural em desaparecimento, sobretudo em *Trás-os-Montes*³⁰³), mas estabelece uma ligação entre características socioeconómicas contemporâneas e uma representação cultural construída pelo regime ditatorial e ainda em vigor.

Analisámos, portanto, como a filmografia de João Canijo dialoga com as ideias de José Gil ao revelar a não-inscrição a nível da mentalidade portuguesa, entrelaçando-as com outras ideias de Eduardo Lourenço. Será, assim, que estes filmes promovem uma crítica da não-inscrição? Será que as suas personagens ou a sua estética promovem o dissenso, tal como Carolin Overhoff Ferreira propôs sobre alguns filmes portugueses que considera indisciplinares? Julgamos que a resposta deve ser encontrada na conjugação da violência, do realismo e do melodrama. Se, por um lado, os filmes de Canijo a partir dos anos 90 reafirmam a não-inscrição – não há salvação para as suas personagens, que são trucidadas pelo poder patriarcal – por outro, há uma crítica explícita e veemente a esse modo de viver. Na verdade, as personagens ousaram enfrentar o poder, apesar de sempre perderem. Para além disso, João Canijo participa de uma renovada desmistificação da ideologia salazarista – algo que também podemos observar, de forma bastante diferente, nos filmes de Susana de Sousa Dias – procurando, dessa forma, inscrever um passado ditatorial que, como Eduardo Lourenço nos lembra, foi apagado da memória histórica sem um verdadeiro trauma. Nesse aspeto, como tentámos demonstrar, o documentário *Fantasia Lusitana* é uma tentativa de desocultação do aparato de propaganda que se imiscuiu na mentalidade da não-inscrição e que se propaga até ao momento contemporâneo. E, por outro lado, se

³⁰³ Noutro local, analisámos as representações do interior rural português, fazendo uma comparação diacrónica entre um filme de João Canijo, *Mal Nascida*, e outro de António Reis/Margarida Cordeiro, *Trás-os-Montes* (Ribas, 2012b, pp. 75–90).

virmos o documentário em associação com os filmes de ficção, deparamo-nos, de facto, com um *trauma*, concretizando explicitamente uma denúncia das mentalidades através da violência brutal desses filmes, sobretudo em cenas paradigmáticas de humilhação e morte.

Consideramos que, para a nossa análise, devemos voltar a socorrer-nos das mudanças subtis que os últimos filmes prenunciam: entre *Sapatos Pretos* e *Noite Escura*, a temática e a estética concorriam para um retrato absolutamente negro e sórdido. *Mal Nascida* e, sobretudo, *Sangue do Meu Sangue* são filmes que – através da sua estética *realista* e aberta ao mundo – parecem ter uma relação mais próxima com as suas personagens. É aliás, sintomático, que podemos descrever algumas características do último filme de Canijo relacionando-as com o cinema de Pedro Costa, e da elaboração *realista* do mundo (ver Rancière, por exemplo). Também neste sentido, podemos afirmar que a discussão do realismo permitiu aproximar o cinema de João Canijo ao conceito de cinema indisciplinar, que Carolin Overhoff Ferreira assinalou em vários filmes portugueses através da sua capacidade de baralhar modelos pré-definidos entre ficção e documentário. Finalmente, a violência é aqui colocada seguindo a intensidade dramática e aproximação à banalidade do quotidiano que muitos filmes portugueses pós-anos 90 prenunciam. Houve uma necessidade, também sentida em Canijo, em revelar e expor realidades escondidas, criticando a submissão patriarcal que molda as práticas sociais no Portugal democrático. A forma como o fez e o conteúdo que expôs relacionam-no com uma geração que se abre ao mundo, mesmo que fale sobretudo da sociedade portuguesa.

Esta dissertação procurou aferir do imaginário cultural de João Canijo e a sua relação com a identidade nacional portuguesa. Colocando-se numa tradição do cinema português, mas operando também uma rutura, o cineasta procura dar conta de uma identidade marcada por uma mentalidade que transita dos momentos históricos – sobretudo do salazarismo – e que resulta numa falta de afirmação individual, a não-inscrição. Contudo, ao trabalhar num registo *realista* da dramaturgia da violência, Canijo procura ultrapassar essa mentalidade desvendando um mundo mascarado por uma identidade cultural específica (nos moldes do salazarismo) no interior do microcosmos português: a família em lugares periféricos. Essa denúncia de um mundo idealizado e instrumentalizado implica um *retrato de família*. Como qualquer retrato, os filmes trabalham num misto de ocultação e desvendamento, procurando ver para além da

superfície e revelando que a identidade nacional é de facto marcada pela violência interna das suas relações sociais, não permitindo um debate público como ocorre nas democracias maduras. Em certo sentido, portanto, o trabalho do cineasta é de *revelação* e de *inscrição* de um novo imaginário diferente do Portugal periférico marcado pelo patriarcado e pela sua violência. Este discurso participa de um imaginário já desenvolvido pelo cinema português que, como vimos no segundo capítulo, nos últimos vinte anos, tem discutido as frustrações do processo democrático e desvendado um passado traumático.

Bibliografia

- ALMEIDA, A. N. De - Introdução. In ALMEIDA, A. N. DE (Ed.) - **História da Vida Privada em Portugal: Os Nossos Dias**. Lisboa : Temas e Debates, 2011. ISBN 978-989-644-132-6. p. 6-14.
- ANDERSON, B. - **Comunidades Imaginadas: Reflexões sobre a Origem e a Expansão do Nacionalismo**. Lisboa : Edições 70, 2012. Edição original de: 1983. ISBN 978-972-44-1718-9.
- ANDREW, D. - An Atlas of World Cinema. **Framework: The Journal of Cinema and Media**: 45:2 (2004) 9-23.
- ANDRINGA, D. - Documentários, Porquê? In FIGUEIREDO, N.; GUARDA, D. (Eds.) - **Portugal: Um Retrato Cinematográfico**. Lisboa : Número - Arte e Cultura, 2004. ISBN 972-97705-6-5. p. 108-114.
- ANTUNES, J. - Filha de um Canijo. **Se7e**. (3 maio. 1990). 12.
- AREAL, L. - **Um País Imaginado - Ficções do real no cinema português**. Lisboa : Universidade Nova de Lisboa, 2008. Tese de doutoramento.
- AUMONT, J.; MARIE, M. - **A análise do filme**. Lisboa : Edições Texto & Grafia, 2009. Edição original de: 1989. ISBN 978-989-8285-02-7.
- BAINBRIDGE, C. - **The Cinema of Lars Von Trier - Authenticity and Artifice**. London : Wallflower Press, 2007. ISBN 978-1-905674-43-5.
- BAPTISTA, L. V. - Os discursos moralizadores sobre a família. In REIS, A. (Ed.) - **Portugal Contemporâneo**. Lisboa : Publicações Alfa, 1996. ISBN 972-609-159-4. p. 737-744.
- BAPTISTA, M. M. - **Eduardo Lourenço - A Paixão de Compreender**. Porto : Edições ASA, 2003. ISBN 972-41-3188-2.
- BAPTISTA, M. M. - A lusofonia não é um jardim ou da necessidade de «perder o medo às realidades e aos mosquitos». **Ellipsis - Journal of the American Portuguese Studies Association**. ISSN 2152-9604. 4 (2006) 99-129.
- BAPTISTA, T. - **A Invenção do Cinema Português**. Lisboa : Tinta-da-China, 2008. ISBN 978-972-8955-84-7.
- BAPTISTA, T. - Nacionalmente correcto: a invenção do cinema português. **Estudos do Século XX**. Coimbra. . ISSN 1645-3530. 9 (2009) 1-16.

- BAPTISTA, T. - **A corte do fantasma: melancolia e identidade na «escola portuguesa» de cinema dos anos oitenta** [Em linha]. Lisboa : IHA, FCSH-UNL, 2011a, atual. 2011. [Consult. 11 out. 2012]. Disponível em WWW:<URL:http://tiagobaptista.files.wordpress.com/2012/01/tiago-baptista_a-corte-do-fantasma.pdf>.
- BAPTISTA, T. - Depois do cinema português. In LOPES, F. (Ed.) - **Cinema em Português - Actas das II Jornadas**. Covilhã : Livros Labcom, 2011b. ISBN 978-989-654-052-4. p. 5-20.
- BARATA, A. - A Mobilização Reemergente do Complexo Identitário Português. In BARATA, A.; PEREIRA, A. S.; CARVALHEIRO, J. R. (Eds.) - **Representações da Portugalidade**. Lisboa : Caminho, 2011. ISBN 978-972-21-2540-6. p. 93-114.
- BAUMAN, Z. - **Identidade**. Rio de Janeiro : DP & A, 2005. Edição original de: 2004. ISBN 85-7110-889-7.
- BAYMAN, L. - Melodrama as Realism in Italian Neorealism. In NAGIB, L.; MELLO, C. (Eds.) - **Realism and the audiovisual media**. London : Palgrave Macmillan, 2009. ISBN 978-0-230-57722-0. p. 47-62.
- BAZIN, A. - **O Cinema - Ensaios**. São Paulo : Editora Brasiliense, 1991. Edição original de: 1958-1962. ISBN 85-11-22033-X.
- BELLO, M. Do R. L. - Implosão no cinema português: duas faces de uma mesma moeda. **P: Portuguese Cultural Studies**. 3 (2010) 19-32.
- BERGFELDER, T. - National, transnational or supranational cinema? Rethinking European film studies. **Media, Culture & Society**. 27:3 (2005) 315-331. doi: 10.1177/0163443705051746.
- BHABHA, H. - **Nation and Narration**. 7.^a ed. New York : Routledge, 2000. Edição original de: 1990. ISBN 0-415-01483-2.
- BILLIG, M. - **Banal Nationalism**. London : Sage Publications, 1995. ISBN 0-8039-7525-2.
- BONIFÁCIO, J. - Mal Nascida: São estas as nossas entranhas? - Entrevista a João Canijo. **Público**. (9 out. 2008). a). 10.
- BONIFÁCIO, J. - Anabela Moreira - Disposta a Tudo. **Público - Ípsilon**. (10 out. 2008). b). 13.

- BRENNAN, T. - The national longing for form. In BHABHA, H. (Ed.) - **Nation and narration**. 7.^a ed. New York : Routledge, 2000. Edição original de: 1990. ISBN 0-415-01483-2.
- BRESSON, R. - **Notas sobre o cinematógrafo**. Porto : Porto Editora, 2003. Edição original de: 1975. ISBN 972-0-45052-5.
- BROOKS, P. - The Melodramatic Imagination. In LANDY, M. (Ed.) - **Imitations of Life: A Reader on Film & Television Melodrama**. Detroit : Wayne State University Press, 1991. Edição original de: 1976. ISBN 978-0814320655. p. 50-66.
- BROOKS, P. - **The Melodramatic Imagination - Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess**. London : Yale University Press, 1995. Edição original de: 1976. ISBN 0-300-06553-1.
- CABRAL, M. V. - A identidade nacional portuguesa: conteúdo e relevância. **Dados**. 46:3 (2003) 22-24. doi: 10.1590/S0011-52582003000300004.
- CABRITA, A. - As Cores do Desejo. **Expresso - Cartaz**. (10 abr. 1998). 12.
- CÂMARA, V. - O cinema acossado. In **No fio do horizonte: cinema português, anos 90**. Rio de Janeiro : Centro Cultural Banco do Brasil, 1994. p. 13-19.
- CÂMARA, V. - «Não estou a fazer arte, estou a fazer um filme» - Entrevista a João Canijo. **Público - Artes & Ócios**. (10 abr. 1998). 3-5.
- CÂMARA, V. - João Canijo e a redenção de Rita. **Público - Y**. (4 maio. 2001). 8-9.
- CÂMARA, V. - Portugal, Fatherless but free. **Cahiers du Cinéma Hors-Série - L'Atlas du Cinéma**. Paris. 111 (2003) 85-86.
- CÂMARA, V. - João Canijo: «Acho que isto não tem cura». **Público - Ípsilon**. (22 abr. 2010). 6-11.
- CÂMARA, V. - “Quero aproximar os actores das personagens de um documentário” - Entrevista a João Canijo. **Público**. (21 set. 2011). 4-6.
- CÂMARA, V. - «Quero que cada vez mais se confundam os actores com as personagens reais» - Entrevista a João Canijo. In **João Canijo: Portuguese Filmmaker**. Lisboa : Midas Filmes, 2012. ISBN 978-989-97750-0-8. p. 69-83.
- CASAS, Q. - **Sangue do Meu Sangue** [Em linha], atual. 2012. a. [Consult. 16 ago. 2013]. Disponível em

- WWW:<URL:http://festivales.buenosaires.gob.ar/bafici/home12/web/en/films/show/v/id/791.html>.
- CASAS, Q. - **João Canijo** [Em linha], atual. 2012. b. [Consult. 18 ago. 2013]. Disponível em WWW:<URL:http://festivales.buenosaires.gob.ar/bafici/home12/web/es/biographies/show/v/director/804.html>.
- CASIMIRO, C. - Tensões, tiranias e violência familiar: da invisibilidade à denúncia. In ALMEIDA, A. N. (Ed.) - **História da Vida Privada em Portugal: Os Nossos Dias**. Lisboa : Temas e Debates, 2011. ISBN 978-989-644-132-6. p. 112-140.
- CASTELLS, M. - **The Information Age: Economy, Society, and Culture. Volume II. The Power of Identity**. 2.^a ed. Oxford : Wiley-Blackwell, 2010. Edição original de: 1997. ISBN 978-1-4051-9687-1.
- COELHO, E. P. - **Vinte Anos de Cinema Português (1962-1982)**. Lisboa : Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1983.
- COSTA, J. B. Da - **Histórias do cinema**. Lisboa : Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1991. ISBN 972-27-0435-4.
- COSTA, J. B. Da - **Cinema Português: Anos Gulbenkian**. Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian, 2007. ISBN 978-972-678-042-7.
- COSTA, J. F. - **A revolução de 74 pela imagem: entre o cinema e a televisão** [Em linha], atual. 2001. [Consult. 13 nov. 2012]. Disponível em WWW:<URL:http://www.bocc.ubi.pt/pag/costa-jose-filipe-revolucao-74-pela-imagem.pdf>.
- COSTA, J. M. - Questões do Documentário em Portugal. In FIGUEIREDO, N.; GUARDA, D. (Eds.) - **Portugal: Um Retrato Cinematográfico**. Lisboa : Número - Arte e Cultura, 2004. ISBN 972-97705-6-5. p. 118-144.
- CROFTS, S. - Reconceptualizing National Cinema/s. In WILLIAMS, A. (Ed.) - **Film and Nationalism**. London : Rutgers University Press, 2002. Edição original de: 1993. ISBN 0-8135-3040-7. p. 25-51.
- CRUCHINHO, F. - Os passados e os futuros do cinema novo. O cinema na polémica do tempo. **Estudos do Século XX**. 1 (2001) 215-240.

- CUNHA, J. A. - **Destino: Europa - Representaciones del emigrante en el cine portugués**. Madrid : Universidad Complutense de Madrid, 2010. Tese DEA (Diploma de Estudos Avançados).
- CUNHA, L. - **A Nação das Malhas da sua Identidade - O Estado Novo e a construção da identidade nacional**. Porto : Edições Afrontamento, 2001. ISBN 972-36-0566-X.
- CUNHA, L. - **A Identidade da Nação: Encenação e Narrativa** [Em linha], atual. 2006. [Consult. 17 out. 2011]. Disponível em WWW:<URL:http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/4676>.
- CUNHA, P. - **As Histórias da História do Cinema Português** [Em linha], atual. 2003. [Consult. 12 mar. 2013]. Disponível em WWW:<URL:http://www.academia.edu/2259615/Historia_da_Historia_do_Cinema_Portugues_2003_>.
- CUNHA, P. - **Os Filhos Bastardos - afirmação e reconhecimento do novo cinema português (1967-74)**. Coimbra : Universidade de Coimbra, 2005. Tese de mestrado.
- CUNHA, P. - A «diferença» portuguesa? (1980-1989). In CUNHA, P.; SALES, M. (Eds.) - **Cinema Português: Um Guia Essencial**. São Paulo : SESI-SP, 2013. ISBN 978-85-65025-60-7. p. 215-237.
- DIAS, J. - **Os Elementos Fundamentais da Cultura Portuguesa**. Lisboa : Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2004. Edição original de: 1953. ISBN 9722713280.
- DUARTE, J. - Noite Escura de João Canijo: A espiral trágica no submundo do Portugal contemporâneo. In TORRES, M. J. (Ed.) - **ACT 17 - Não vi o livro, mas li o filme**. Lisboa : Húmus, 2008. ISBN 978-989-8139-15-3. p. 89-102.
- ELSAESSER, T. - Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama. In GLEDHILL, C. (Ed.) - **Home is Where the Heart is: Studies in Melodrama and the Woman's Film**. London : British Film Institute, 1987. Edição original de: 1973. ISBN 0-85170-200-7. p. 43-69.
- ELSAESSER, T. - **European cinema: face to face with Hollywood**. Amsterdam : Amsterdam University Press, 2005. ISBN 90-5356-594-9.
- ELSAESSER, T. - World Cinema: Realism, Evidence, Presence. In NAGIB, L.; MELLO, C. (Eds.) - **Realism and the audiovisual media**. London : Palgrave Macmillan, 2009. ISBN 978-0-230-57722-0. p. 3-19.

- ÉSQUILO - **Oresteia Agamémnon-Coéforas-Euménides**. Lisboa : Edições 70, 1990. ISBN 972-44-07-0756-X.
- EURÍPIDES - **Electra**. New York : Oxford University Press, 1994. ISBN 0-19-508576-0.
- EURÍPIDES - **Ifigénia em Áulide**. 2ª ed ed. Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian, 1998. ISBN 972-31-0823-2.
- FARBER, S. - **Blood of My Blood: Film Review** [Em linha], atual. 2012. [Consult. 18 ago. 2013]. Disponível em WWW:<URL:<http://www.hollywoodreporter.com/review/blood-my-blood-film-review-395198>>.
- FERREIRA, C. O. - Noite Escura. In FERREIRA, C. O. (Ed.) - **O Cinema Português Através dos seus Filmes**. Porto : Campo das Letras, 2007. ISBN 978-989-625-182-6. p. 233-240.
- FERREIRA, C. O. - O Novo Cinema Português. In MAMEDE, L. (Ed.) - **Cinema Novo: Os Verdes Anos do Cinema Português**. Brasília : Centro Cultural Banco do Brasil, 2008. p. 8-13.
- FERREIRA, C. O. - **Identity and Difference: Postcoloniality and Transnationality in Lusophone Films**. Zurique : Lit Verlag, 2012a. ISBN 978-3-643-90217-7.
- FERREIRA, C. O. - Non-canonical adaptations: Non-inscription and dictatorship in «A Bee in the Rain» (1968-71) and «The Dauphin» (2001) by Fernando Lopes. In **Identity and Difference: Postcoloniality and Transnationality in Lusophone Films**. Zurique : Lit Verlag, 2012b. Edição original de: 2010. ISBN 978-3-643-90217-7. p. 27-56.
- FERREIRA, C. O. - Attempts to decolonize the mind: The representation of the African colonial war in Portuguese cinema. In **Identity and Difference: Postcoloniality and Transnationality in Lusophone Films**. Zurique : Lit Verlag, 2012c. Edição original de: 2005. ISBN 978-3-643-90217-7. p. 57-76.
- FERREIRA, C. O. - The discovery of paradox: the European expansion in six films by Manoel de Oliveira. In **Identity and Difference: Postcoloniality and Transnationality in Lusophone Films**. Zurique : Lit Verlag, 2012d. Edição original de: 2008. ISBN 978-3-643-90217-7. p. 77-107.
- FERREIRA, C. O. - Ambivalent transnationality: Luso-African co-productions after independence (1988-2010). In **Identity and Difference: Postcoloniality and Transnationality in Lusophone Films**. Zurique : Lit Verlag, 2012e. Edição original de: 2011. ISBN 978-3-643-90217-7. p. 143-173.

- FERREIRA, C. O. - The adolescent as postcolonial allegory: Strategies of inter-subjectivity in Portuguese films of the 1990s. In **Identity and Difference: Postcoloniality and Transnationality in Lusophone Films**. Zurique : Lit Verlag, 2012f. Edição original de: 2005. ISBN 978-3-643-90217-7. p. 109-140.
- FERREIRA, C. O. - Identities adrift: lusophony and migration in national and transnational films. In **Identity and Difference: Postcoloniality and Transnationality in Lusophone Films**. Zurique : Lit Verlag, 2012g. Edição original de: 2010. ISBN 978-3-643-90217-7. p. 219-241.
- FERREIRA, C. O. - Face a face com a ditadura: os filmes indisciplinados de Susana de Sousa Dias. In FERREIRA, C. O. (Ed.) - **Terra em Transe - Ética e Estética no Cinema Português**. Munique : AVM, 2012h. ISBN 978-3-95477-000-7. p. 45-62.
- FERREIRA, C. O. - Lusophone monologues or transnational dialogues: the Luso-Brazilian literary adaptations (1995-2008). In **Identity and Difference: Postcoloniality and Transnationality in Lusophone Films**. Zurique : Lit Verlag, 2012i. Edição original de: 2008. ISBN 978-3-643-90217-7. p. 175-204.
- FERREIRA, C. O. - **O cinema português: aproximações à sua história e indisciplinaridade**. São Paulo : Alameda, 2013.
- FERREIRA, F. - Crítica a «Sangue do Meu Sangue». **Expresso - Atual**. (22 out. 2011). 18.
- FERREIRA, M. C. - Filha da Mãe, de João Canijo. **Público - Fim de Semana**. (25 maio. 1990). 5.
- FERREIRA, M. C. - Crítica a «Sapatos Pretos». **Expresso - Cartaz**. (18 abr. 1998). 11 e 13.
- FIGUEIREDO, N.; GUARDA, D. (EDS.) - **Portugal: Um Retrato Cinematográfico**. Lisboa : Número - Arte e Cultura, 2004. ISBN 972-97705-6-5.
- FONSECA, M. S. - Três Mais Eu. **Expresso - Revista**. (5 maio. 1990). a). 66.
- FONSECA, M. S. - Beijos e mentiras - Entrevista a João Canijo. **Expresso - Revista**. (5 maio. 1990). b). 65.
- FONSECA, M. S. - **Os Verdes Anos (Folhas da Cinemateca)**. Lisboa : Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, 1993.
- FOUCAULT, M. - **Vigiar e Punir**. 21.^a. ed. Rio de Janeiro : Editora Vozes, 1999. Edição original de: 1975. ISBN 85.326.0508-7.

- GELLRICH, M. - **Tragedy and theory: The problem of conflict since Aristotle**. Princeton : Princeton University Press, 1988. ISBN 0-691-06738-4.
- GIL, J. - **Portugal, Hoje: O Medo de Existir**. 2.^a ed. Lisboa : Relógio d'Água, 2005. Edição original de: 2004. ISBN 972-708-817-1.
- GIL, J. - **Em busca da identidade. O desnorte**. Lisboa : Relógio d'Água, 2009. ISBN 978-989-641-083-4.
- GIRARD, R. - **Violence and the Sacred**. Baltimore and London : The John Hopkins University Press, 1977. Edição original de: 1972. ISBN 0-8018-2218-1.
- GLEDHILL, C. (ED.) - **Home is Where the Heart is: Studies in Melodrama and the Woman's Film**. London : British Film Institute, 1987a. ISBN 0-85170-200-7.
- GLEDHILL, C. - The melodramatic field: An introduction. In GLEDHILL, C. (Ed.) - **Home is Where the Heart is: Studies in Melodrama and the Woman's Film**. London : British Film Institute, 1987b. ISBN 0-85170-200-7. p. 5-39.
- GOMES, K. - **Anabela Moreira, atriz do método** [Em linha]. Lisboa : Ípsilon, 2010, atual. 18 jun. 2010. [Consult. 13 abr. 2012]. Disponível em WWW:<URL:<http://ipsilon.publico.pt/cinema/texto.aspx?id=259293>>.
- GRANJA, P. - A comédia à portuguesa, ou a máquina de sonhos a preto e branco do Estado Novo. In TORGAL, L. R. (Ed.) - **O cinema sob o olhar de Salazar**. Lisboa : Círculo de Leitores, 2000. ISBN 972-759-448-4. p. 194-233.
- GRILO, J. M. - **O cinema da não-ilusão - histórias para o cinema português**. Lisboa : Livros Horizonte, 2006. ISBN 972-24-1416-X.
- GRIST, L. - Whither Realism? Bazin Reconsidered. In NAGIB, L.; MELLO, C. (Eds.) - **Realism and the audiovisual media**. London : Palgrave Macmillan, 2009. ISBN 978-0-230-57722-0. p. 20-30.
- GUIMARÃES, R.; SAGUENAIL - João Canijo/Rita Blanco - Entrevista. **Grande Ilusão**. Porto. 11 (1990) 37-44.
- HALL, S. - Cultural Identity and Diaspora. In RUTHERFORD, J. (Ed.) - **Identity, Community, Culture, Difference**. London : Lawrence and Wishart, 1990. ISBN 0-85315-720-0. p. 222-237.
- HALL, S. - Introduction: Who Needs «Identity»? In HALL, S.; GAY, P. DU (Eds.) - **Questions of cultural identity**. London : Sage Publications, 1996. ISBN 0-8039-7883-9. p. 1-18.

- HALL, S. - Quem precisa de identidade? In SILVA, T. T. DA (Ed.) - **Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais**. Petrópolis : Editora Vozes, 2000. ISBN 978-85-326-2413-0. p. 103-133.
- HALL, S. - **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro : DP&A Editora, 2001. ISBN 85-7490-115-6.
- HAYWARD, S. - **French National Cinema**. 2.^a ed. London and New York : Routledge, 2005. Edição original de: 1993. ISBN 0-415-30783-X.
- HENRIQUES, J. G. - João Canijo - Chefe desta Família da Noite. **Publico - Ípsilon**. (22 out. 2004). 18-21.
- HIGBEE, W.; LIM, S. H. - Concepts of transnational cinema: towards a critical transnationalism in film studies. **Transnational Cinemas**. 1:1 (2010) 7-21. doi: 10.1386/trac.1.1.7/1.
- HIGSON, A. - The Concept of National Cinema. In WILLIAMS, A. (Ed.) - **Film and Nationalism**. London : Rutgers University Press, 2002. Edição original de: 1989. ISBN 0-8135-3040-7. p. 52-67.
- HIGSON, A. - The limiting imagination of national cinema. In MACKENZIE, S.; HJORT, M. (Eds.) - **Cinema and Nation**. London and New York : Routledge, 2005. Edição original de: 2000. ISBN 0-203-97727-0. p. 57-68.
- HJORT, M. - Themes of Nation. In MACKENZIE, S.; HJORT, M. (Eds.) - **Cinema and Nation**. London and New York : Routledge, 2005. Edição original de: 2000. ISBN 0-203-97727-0. p. 95-109.
- HOBBSBAWM, E. - Introduction: Inventing Traditions. In HOBBSBAWM, E.; RANGER, T. (Eds.) - **The Invention of Tradition**. Cambridge : Canto, 1992. ISBN 0-521-43773-3. p. 1-14.
- ICA - **Anuário Estatístico 2011** [Em linha]. Lisboa : Instituto do Cinema e Audiovisual, 2011 Disponível em WWW:<URL:http://www.ica-ip.pt/Admin/Files/Documents/contentdoc2516.pdf>.
- JAMESON, F. - Postmodernism and Consumer Society. In FOSTER, H. (Ed.) - **The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture**. Washington : Bay Press, 1983. ISBN 0-941920-01-1. p. 111-125.
- JAMESON, F. - Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism. **Social Text**. 15 (1986) 65-88.

- JAMESON, F. - **Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism**. London : Verso, 1992. ISBN 0-86091-314-7.
- KARLYN, K. R. - "Too Close for Comfort": American Beauty and the Incest Motif. **Cinema Journal**. 44:1 (2004) 69-94.
- KRACAUER, S. - **From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film**. Princeton : Princeton University Press, 2004. Edição original de: 1947. ISBN 0-691-11519-2.
- LANDY, M. (ED.) - **Imitations of life: a reader on film and television melodrama**. Detroit : Wayne State University Press, 1991. ISBN 0-8143-2065-I.
- LEAL, J. - **Etnografias Portuguesas (1870-1970). Cultura popular e identidade nacional**. Lisboa : Publicações Dom Quixote, 2000a. ISBN 972-20-1799-3.
- LEAL, J. - The making of saudade. National identity and ethnic psychology in Portugal. In DEKKER, T.; HELSLOOT, J.; WIJERS, C. (Eds.) - **Roots and rituals. The construction of ethnic identities**. Amsterdam : Het Spinhuis Publishers, 2000b. ISBN 90-5589-185-1. p. 267-287.
- LEMIÈRE, J. - Présence et absence de l'art du cinéma au Portugal (1930-1994). **Cinélu**. 1995) 1-12.
- LEMIÈRE, J. - «Um centro na margem»: o caso do cinema português. **Análise Social**. XLI:180 (2006) 731-765.
- LEMIÈRE, J. - O cinema e a questão de Portugal após o 25 de Abril de 1974. In MENDES, J. M. (Ed.) - **Novas & Velhas Tendência no Cinema Português Contemporâneo**. Lisboa : Gradiva, 2013. Edição original de: 2005. ISBN 978-989-616-498-0. p. 38-63.
- LÉVY, D. - Introduction - Manoel de Oliveira et le cinéma portugais. **L'Art du Cinéma**. Paris. 21/22/23 (1998) 5-7.
- LOPES, J. - O Digital ou, de Novo, o Real. In OLIVEIRA, D. (Ed.) - **Digital Cinema**. Porto : Sociedade Porto 2001, 2001. ISBN 972-98533-2-0. p. 35-43.
- LOPES, J. - **Para além das telenovelas** [Em linha], atual. 2007. [Consult. 3 dez. 2013]. Disponível em WWW:<URL:http://www.dn.pt/inicio/interior.aspx?content_id=651629>.
- LOPES, S. R. - Resistir às Máquinas Identitárias. **Intervalo**. 3 (2007) 54-86.

- LOPES, S. R. - Portugal Sem Destino. In NEVES, J. (Ed.) - **Como se Faz um Povo**. Lisboa : Tinta da China, 2010. ISBN 978-989-671-040-8. p. 227-239.
- LOURENÇO, E. - **Nós e a Europa ou as duas razões**. Lisboa : Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1988. ISBN 972-27-0661-6.
- LOURENÇO, E. - **Portugal como Destino seguido de Mitologia da Saudade**. 2.^a ed. Lisboa : Gradiva, 1999. ISBN 972-662-668-4.
- LOURENÇO, E. - **O Esplendor do Caos**. 5.^a ed. Lisboa : Gradiva, 2007. Edição original de: 1998. ISBN 978-972-662-590-2.
- LOURENÇO, E. - **O Labirinto da Saudade**. 12.^a ed. Lisboa : Gradiva, 2010. Edição original de: 1978. ISBN 978-972-662-765-4.
- MACKENZIE, S.; HJORT, M. (EDS.) - **Cinema and Nation**. London and New York : Routledge, 2000. ISBN 0-203-97727-0.
- MAFFESOLI, M. - **Dinâmica da violência**. São Paulo : Edições Vértice, 1987. ISBN 85-85068-54-X.
- MARGULIES, I. - Bodies Too Much. In MARGULIES, I. (Ed.) - **Rites of Realism: Essays on Corporeal Cinema**. Durham and London : Duke University Press, 2003a. ISBN 0-8223-3066-0. p. 1-23.
- MARGULIES, I. (ED.) - **Rites of Realism: Essays on Corporeal Cinema**. Durham and London : Duke University Press, 2003b. ISBN 0-8223-3066-0.
- MARTINS, J. M. - A incorporação segundo João Canijo: uma aproximação fenomenológica. In BAPTISTA, T.; MARTINS, A. (Eds.) - **Atas do II Encontro Anual da AIM** [Em linha]. Lisboa : AIM - Associação de Investigadores da Imagem em Movimento, 2013 Disponível em WWW:<URL:http://aim.org.pt/atas/pdfs-Atas-IIEncontroAnualAIM/Atas-IIEncontroAnualAIM-35.pdf>. ISBN 978-989-98215-0-7. p. 410-422.
- MARTINS, M. De L. - **O Olho de Deus no Discurso Salazarista**. Porto : Afrontamento, 1990. ISBN 972-36-0227-X.
- MATOS-CRUZ, J. - **O Cais do Olhar: O Cinema Português de Longa-Metragem e a Ficção Muda**. Lisboa : Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, 1999. ISBN 9789726191803.
- MATTOSO, J. - **A Identidade Nacional**. 4.^a ed. Lisboa : Gradiva, 2008. Edição original de: 1998. ISBN 978-972-662-604-6.

- MENDES, J. M. - As entrevistas, suas leituras e seu syllabus. In MENDES, J. M. (Ed.) - **Novas & Velhas Tendência no Cinema Português Contemporâneo**. Lisboa : Gradiva, 2013a. ISBN 978-989-616-498-0. p. 501-550.
- MENDES, J. M. - Objectos únicos e diferentes - Por uma nova cultura organizacional do cinema português contemporâneo. In MENDES, J. M. (Ed.) - **Novas & Velhas Tendência no Cinema Português Contemporâneo**. Lisboa : Gradiva, 2013b. ISBN 978-989-616-498-0. p. 74-137.
- MONTEIRO, P. F. - **Autos da alma: os guiões de ficção do cinema português entre 1961 e 1990**. Lisboa : FCSH-UNL, 1995. Tese de doutoramento.
- MONTEIRO, P. F. - **Uma margem no centro: a arte e o poder do «novo cinema»** [Em linha]. Covilhã : BOCC, 2000, atual. 2000. [Consult. 12 fev. 2010]. Disponível em WWW:<URL:http://www.bocc.ubi.pt/pag/monteiro-filipe-margem-novo-cinema.pdf>.
- MONTEIRO, P. F. - O Fardo de Uma Nação. In FIGUEIREDO, N.; GUARDA, D. (Eds.) - **Portugal: Um Retrato Cinematográfico**. Lisboa : Número - Arte e Cultura, 2004. ISBN 972-97705-6-5. p. 23-69.
- MONTEIRO, P. F. - Trop de pays (à propos du cinéma portugais). **L'Art du Cinéma**. 50-51-52 (2006) 107-126.
- MONTEIRO, P. F. - Whispers, Bullets and Absent Presences: Africa in Portuguese Cinema. In **Africa in Portuguese, the Portuguese in Africa: An International Research Conference** [Em linha] [Consult. 29 abr. 2012]. Disponível em WWW:<URL:http://kellogg.nd.edu/projects/FLAD/pdfs/Monteiro, Paulo Filipe.pdf>.
- MOURINHA, J. - **Geração perdida** [Em linha], atual. 2009. [Consult. 25 out. 2012]. Disponível em WWW:<URL:http://ipsilon.publico.pt/cinema/entrevista.aspx?id=241285>.
- MOUTINHO, A.; LOBO, M. Da G. (EDS.) - **António Reis e Margarida Cordeiro - a poesia da terra**. Faro : Cineclube de Faro, 1997
- NAGIB, L. - **World Cinema and the Ethics of Realism**. London and New York : Continuum, 2011. ISBN 978-1-4411-6583-1.
- NAGIB, L.; MELLO, C. - Introduction. In NAGIB, L.; MELLO, C. (Eds.) - **Realism and the audiovisual media**. London : Palgrave Macmillan, 2009a. ISBN 978-0-230-57722-0. p. xiv-xxvi.

- NAGIB, L.; MELLO, C. (EDS.) - **Realism and the audiovisual media**. London : Palgrave Macmillan, 2009b. ISBN 978-0-230-57722-0.
- NAGIB, L.; PERRIAM, C.; DUDRAH, R. (EDS.) - **Theorizing World Cinema**. London and New York : I.B. Tauris, 2012a. ISBN 978-1-84885-493-2.
- NAGIB, L.; PERRIAM, C.; DUDRAH, R. - Introduction. In NAGIB, L.; PERRIAM, C.; DUDRAH, R. (Eds.) - **Theorizing World Cinema**. London and New York : I.B. Tauris, 2012b. ISBN 978-1-84885-493-2. p. xvii-xxxii.
- NOWELL-SMITH, G. - Minnelli and Melodrama. In LANDY, M. (Ed.) - **Imitations of Life: A Reader on Film & Television Melodrama**. Detroit : Wayne State University Press, 1991. Edição original de: 1977. ISBN 0-8143-2065-1. p. 268-274.
- O'REGAN, T. - **Australian National Cinema**. London and New York : Routledge, 1996. ISBN 978-0415057318.
- OLIVEIRA, L. M. - Cheira a Morte. **Público - Ípsilon**. (22 out. 2004). 21.
- OLIVEIRA, L. M. - Crítica a «Sangue do Meu Sangue». **Público - Ípsilon**. (14 out. 2011). 37.
- PAULO, H. - Documentarismo e Propaganda: as imagens e os sons do regime. In TORGAL, L. R. (Ed.) - **O cinema sob o olhar de Salazar**. Lisboa : Círculo de Leitores, 2000. ISBN 972-759-448-4. p. 92-116.
- PECORA, V. P. - Introduction. In **Nations and identities: classic readings**. Oxford : Wiley-Blackwell, 2001. ISBN 978-0-631-22209-5. p. 1-42.
- PIÇARRA, M. Do C. - **Salazar vai ao cinema: o jornal português de actualidades filmadas**. Coimbra : MinervaCoimbra, 2006. ISBN 978-972-798-190-8.
- PIÇARRA, M. Do C. - **Salazar vai ao cinema II - A «Política do Espírito» no Jornal Português**. Lisboa : DrellaDesign, Lda, 2011. ISBN 978-989-97309-0-8.
- PINA, L. De - **História do Cinema Português**. Lisboa : Publicações Europa-América, 1986. ISBN 9789721010956.
- PORTON, R. - Mike Leigh's Modernist Realism. In MARGULIES, I. (Ed.) - **Rites of Realism: Essays on Corporeal Cinema**. Durham and London : Duke University Press, 2003. ISBN 0-8223-3066-0. p. 164-184.
- PRINCE, S. - Graphic Violence in the Cinema: Origins, Aesthetic Design, and Social Effects. In PRINCE, S. (Ed.) - **Screening Violence**. London : The Athlone Press, 2000. ISBN 0-485-30095-8. p. 1-44.

- RAMOS DO Ó, J. - **Os anos de Ferro. O dispositivo cultural durante a «Política do Espírito» (1933-49)**. Lisboa : Editorial Estampa, 1999. ISBN 972-33-1492-4.
- RAMOS, J. L. - O princípio da realidade. **Expresso - Cartaz**. (10 abr. 1998). 13.
- RAMOS, J. L. - Geração Curtas? In FERREIRA, F.; URBANO, L. (Eds.) - **Geração Curtas - 10 Anos de Curtas-Metragens Portuguesas (1991-2000)**. Vila do Conde : Curtas Metragens, CRL, 2000. ISBN 972-98-574-0-7. p. 16-23.
- RAMOS, J. L. - Cinema e História. In FIGUEIREDO, N.; GUARDA, D. (Eds.) - **Portugal: Um Retrato Cinematográfico**. Lisboa : Número - Arte e Cultura, 2004. ISBN 972-97705-6-5. p. 72-83.
- RAMOS, J. L. - Tentação. In FERREIRA, C. O. (Ed.) - **O Cinema Português Através dos seus Filmes**. Porto : Campo das Letras, 2007. ISBN 978-989-625-182-6. p. 215-222.
- RANCIÈRE, J. - Política de Pedro Costa. In CABO, R. M. (Ed.) - **Cem Mil Cigarros - os Filmes de Pedro Costa**. Lisboa : Orfeu Negro, 2009. ISBN 978-989-95565-9-1. p. 53-63.
- RANCIÈRE, J. - **Estética e política: a partilha do sensível**. Porto : Dafne Editora, 2010. Edição original de: 2000. ISBN 978-989-8217-09-7.
- REIS, A. - Os valores salazaristas. In REIS, A. (Ed.) - **Portugal Contemporâneo**. Lisboa : Publicações Alfa, 1996. ISBN 972-609-159-4. p. 717-722.
- RENAN, E. - What is a Nation? In BHABHA, H. (Ed.) - **Nation and Narration**. New York : Routledge, 2000. Edição original de: 1882. ISBN 0-415-01483-2. p. 8-22.
- RIBAS, D. - Canijo e a Tragédia Grega. **Drama - revista de cinema e teatro**. Porto. 1 (2009a) 26-29.
- RIBAS, D. - Entrevista a João Canijo. **Drama - revista de cinema e teatro**. Porto. 1 (2009b) 14-17.
- RIBAS, D. - O Futuro Próximo: Dez Anos de Curtas-Metragens Portuguesas. In RIBAS, D.; DIAS, M. (Eds.) - **Agência, uma Década em Curtas**. Vila do Conde : Curtas Metragens, CRL, 2010. ISBN 978-972-98574-2-3. p. 92-105.
- RIBAS, D. - Um Discurso Sobre a Identidade: João Canijo e José Gil. In BARATA, A.; PEREIRA, A. S.; CARVALHEIRO, J. R. (Eds.) - **Representações da Portugalidade**. Lisboa : Caminho, 2011. ISBN 978-972-21-2540-6. p. 81-91.

- RIBAS, D. - Identificação de um País - Entrevista a João Canijo. In RIBAS, D.; DIAS, M. (Eds.) - **Puro Cinema: Curtas Vila do Conde 20 Anos Depois**. Vila do Conde : Curtas Metragens, CRL, 2012a. ISBN 978-972-98574-4-7. p. 112-119.
- RIBAS, D. - O interior no cinema português: João Canijo e António Reis/Margarida Cordeiro. In FERREIRA, C. O. (Ed.) - **Terra em Transe – Ética e Estética no Cinema Português**. Munique : AVM, 2012b. ISBN 978-3-95477-000-7. p. 75-90.
- RIBAS, D. - Ser Português: o ponto de vista de João Canijo sobre a comunidade portuguesa em França. In CID, T. *et al.* (Eds.) - **Portugal Pelo Mundo Disperso**. Lisboa : Tinta-da-China, 2013. ISBN 978-989-671-165-8. p. 125-135.
- RODOWICK, D. N. - Madness, authority and ideology: the domestic melodrama of the 1950s. In LANDY, M. (Ed.) - **Imitations of Life: A Reader on Film & Television Melodrama**. Detroit : Wayne State University Press, 1991. Edição original de: 1982. ISBN 0-8143-2065-I. p. 237-247.
- ROMILLY, J. De - **A tragédia grega**. Lisboa : Edições 70, 1999. Edição original de: 1970. ISBN 978-972-44-1022-7.
- ROSA, L. - **Construção Mítica no Imaginário Cinematográfico Português: o Caso de João Canijo**. Lisboa : Universidade Nova de Lisboa, 2009. Tese de mestrado.
- ROSAS, F. - **Salazar e o Poder. A Arte de Saber Durar**. Lisboa : Tinta-da-China, 2012. ISBN 978-989-671-140-5.
- ROSEN, P. - History, Textuality, Nationa: Kracauer, Burch and Some Problems in the Study of National Cinemas. In VITALI, V.; WILLEMEN, P. (Eds.) - **Theorising National Cinema**. London : British Film Institute, 2006. Edição original de: 1984. ISBN 978-1-84457-120-8. p. 17-28.
- ROVISCO, M. L. - Reavaliando as narrativas da nação. In **IV Congresso Português de Sociologia** [Em linha] [Consult. 2 nov. 2011]. Disponível em WWW:<URL:http://www.aps.pt/cms/docs_prv/docs/DPR462dca1d5f381_1.PDF>.
- SALAZAR, A. De O. - **Discursos - Volume II (1935-1937)**. Coimbra : Coimbra Editora, 1937.
- SALAZAR, A. De O. - **Discursos - Volume I (1928-1934)**. 5.^a ed. Coimbra : Coimbra Editora, 1961.

- SALES, M. - **Em Busca de um Novo Cinema Português**. Covilhã : Livros Labcom, 2010. ISBN 978-989-654-064-7.
- SANTOS, A. S. - Una certa tendenza del cinema portoghese. In TURIGLIATTO, R. (Ed.) - **Amori di Perdizione - Storie di cinema portoghese 1970-1999**. Turim : Edizioni Lindau, 1999. ISBN 88-7180-295-0. p. 61-63.
- SANTOS, B. De S. - **Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade**. 8.^a ed. Porto : Afrontamento, 2002. Edição original de: 1994. ISBN 972-36-0330-6.
- SANTOS, B. De S. - **Portugal. Ensaio contra a Autoflagelação**. Coimbra : Almedina, 2011. ISBN 978-972-40-4551-1.
- SANTOS, M. P. Dos - Um regime de governo forte sob a inspiração nacionalista-corporativa. In REIS, A. (Ed.) - **Portugal Contemporâneo**. Lisboa : Publicações Alfa, 1996. ISBN 972-609-159-4. p. 465-482.
- SARAIVA, A. J. - **A Cultura em Portugal: Teoria e História (Livro I: Introdução Geral à Cultura Portuguesa)**. Lisboa : Bertrand, 1981.
- SCHLESINGER, P. - The sociological scope of «national cinema». In MACKENZIE, S.; HJORT, M. (Eds.) - **Cinema and Nation**. London and New York : Routledge, 2005. ISBN 0-203-97727-0. p. 17-28.
- SCHRADER, P. - **Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer**. Berkeley : University of California Press, 1972. ISBN 9780520020382.
- SEABRA, A. M. - L'Ultima Onda Del Cinema Portoghese. In SEABRA, A. M. (Ed.) - **Portogallo: «Cinema Novo» e Oltre....** Veneza : Marsilio Editori, 1988a. ISBN 88-317-5098-4. p. 3-18.
- SEABRA, A. M. (ED.) - **Portogallo: «Cinema Novo» e Oltre....** Veneza : Marsilio Editori, 1988b. ISBN 88-317-5098-4.
- SEABRA, A. M. - La Scène de L'Histoire. **Revue Belge du Cinéma**. 26 (1989) 1-12.
- SEABRA, A. M. - Um, outro e mais alguém. **Público - Fim de Semana**. (4 maio. 1990). a). 3.
- SEABRA, A. M. - Portugal é um Vício. **Público - Fim de Semana**. (12 out. 1990). b). 4-6.
- SEABRA, A. M. - Saudação às «Gerações Curtas». **Público**. (31 out. 1999). 12.
- SEABRA, A. M. - Hipóteses, Modos de Ser. In FERREIRA, F.; URBANO, L. (Eds.) - **Geração Curtas - 10 Anos de Curtas-Metragens Portuguesas (1991-2000)**. Vila do Conde : Curtas Metragens, CRL, 2000. ISBN 972-98-574-0-7. p. 12-15.

- SEABRA, A. M. - Uma Década de Consagração, Visibilidade e Interrogações. In RIBAS, D.; DIAS, M. (Eds.) - **Agência, uma Década em Curtas**. Vila do Conde : Curtas Metragens, CRL, 2010. ISBN 978-972-98574-2-3. p. 10-13.
- SEABRA, A. M. - João Canijo, Cineasta Português. In **João Canijo: Portuguese Filmmaker**. Lisboa : Midas Filmes, 2012. ISBN 978-989-97750-0-8. p. 63-67.
- SHOHAT, E.; STAM, R. - **Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media**. London and New York : Routledge, 1994. ISBN 0-415-06325-6.
- SILVA, A. C. N. Da; HESPANHA, A. M. - A Identidade Portuguesa. In HESPANHA, A. M.; MATTOSO, J. (Eds.) - **História de Portugal - Vol. IV: O Antigo Regime**. Lisboa : Círculo de Leitores, 1993. ISBN 972-42-0715-3. p. 19-33.
- SILVA, T. T. Da - A produção social da identidade e da diferença. In SILVA, T. T. DA (Ed.) - **Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais**. Petrópolis : Editora Vozes, 2000. ISBN 978-85-326-2413-0. p. 73-103.
- SMITH, A. D. - **National Identity**. Londres : Penguin Books, 1991. ISBN 0-14-012565-5.
- SOARES, A. I. - Nem Velho nem Novo: Outro Documentário (Abordagem das Tendências do Documentarismo Português no Início do Século XXI). In MENDES, J. M. (Ed.) - **Novas & Velhas Tendência no Cinema Português Contemporâneo**. Lisboa : Gradiva, 2013. ISBN 978-989-616-498-0. p. 431-439.
- SOBRAL, J. M. - A formação das nações e o nacionalismo: os paradigmas explicativos e o caso português. **Análise Social**. XXXVII:165 (2003) 1093-1126.
- SOBRAL, J. M. - Povo, nação, raça, representações da identidade nacional portuguesa no século XX. In NEVES, J. (Ed.) - **Como se Faz um Povo**. Lisboa : Tinta-da-China, 2010. ISBN 978-989-671-040-8. p. 167-181.
- SOBRAL, J. M. - **Portugal, Portuguese: Uma Identidade Nacional**. Lisboa : Fundação Francisco Manuel dos Santos, 2012. ISBN 978-989-8424-66-2.
- SÓFOCLES - **Antígona**. 12.^a ed. Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian, 2012. ISBN 978-972-31-1180-4.
- SORLIN, P. - **Italian National Cinema 1896-1996**. London and New York : Routledge, 1996. ISBN 9780203134665.
- TORRES, M. J. - Dalila não me mates que sou teu marido. **Público - Artes & Ócios**. (10 abr. 1998). 2-3.

- TORRES, M. J. - Noite escuríssima. **Público - Ípsilon**. (10 out. 2008). 46-47.
- TRINDADE, L. - Fado, Futebol, Fátima, Foices e Martelos. Combates pelo senso comum no século XX português. **Intervalo**. 2 (2006) 49-62.
- URBANO, L.; FERREIRA, F. - **Geração Curtas - 10 Anos de Curtas-Metragens Portuguesas (1991-2000)**. Vila do Conde : Curtas Metragens, CRL, 2000. ISBN 972-98-574-0-7.
- VITALI, V.; WILLEMEN, P. (EDS.) - **Theorising national cinema**. London : British Film Institute, 2006. ISBN 978-1-84457-120-8.
- VVAA (ED.) - **Olhares sobre Portugal: cinema e antropologia**. Lisboa : Centro de Estudos de Antropologia do ISCTE e ABC Cineclube de Lisboa, 1993.
- VVAA - **João Canijo: Portuguese Filmmaker**. Lisboa : Midas Filmes, 2012. ISBN 978-989-97750-0-8.
- WILLIAMS, A. (ED.) - **Film and Nationalism**. London : Rutgers University Press, 2002. ISBN 0-8135-3040-7.
- WILLIAMS, R. - A Lecture on Realism. **Screen**. 18:1 (1977) 61-74. doi: 10.1093/screen/18.1.61.
- WOODWARD, K. - Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In SILVA, T. T. DA (Ed.) - **Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais**. Petrópolis : Editora Vozes, 2000. ISBN 978-85-326-2413-0. p. 7-72.
- XAVIER, I. - Historical Allegory. In MILLER, T.; STAM, R. (Eds.) - **A Companion to Film Theory**. Oxford : Blackwell Publishing, 2004. Edição original de: 1999. ISBN 0-631-20645-0. p. 333-362.
- XAVIER, I. - On Film and Cathedrals: Monumental Art, National Allegories and Cultural Warfare. In NAGIB, L.; PERRIAM, C.; DUDRAH, R. (Eds.) - **Theorizing World Cinema**. London and New York : I.B. Tauris, 2012. ISBN 978-1-84885-493-2. p. 21-44.
- ŽIŽEK, S. - **Violência - Seis Notas à Margem**. Lisboa : Relógio d'Água, 2008. ISBN 978-989-641-095-7.

Índice de Fotogramas

| | |
|---|-----|
| Fotograma 1: <i>Fantasia Lusitana</i> | 206 |
| Fotograma 2: <i>Fantasia Lusitana</i> | 206 |
| Fotograma 3: <i>Fantasia Lusitana</i> | 207 |
| Fotograma 4: <i>Fantasia Lusitana</i> | 207 |
| Fotograma 5: <i>Fantasia Lusitana</i> | 207 |
| Fotograma 6: <i>Fantasia Lusitana</i> | 207 |
| Fotograma 7: <i>Fantasia Lusitana</i> | 210 |
| Fotograma 8: <i>Fantasia Lusitana</i> | 210 |
| Fotograma 9: <i>Fantasia Lusitana</i> | 214 |
| Fotograma 10: <i>Fantasia Lusitana</i> | 214 |
| Fotograma 11: <i>Fantasia Lusitana</i> | 214 |
| Fotograma 12: <i>Fantasia Lusitana</i> | 214 |
| Fotograma 13: <i>Fantasia Lusitana</i> | 215 |
| Fotograma 14: <i>Fantasia Lusitana</i> | 215 |
| Fotograma 15: <i>Fantasia Lusitana</i> | 216 |
| Fotograma 16: <i>Fantasia Lusitana</i> | 216 |
| Fotograma 17: <i>Fantasia Lusitana</i> | 218 |
| Fotograma 18: <i>Fantasia Lusitana</i> | 218 |
| Fotograma 19: <i>Filha da Mãe</i> | 227 |
| Fotograma 20: <i>Filha da Mãe</i> | 227 |
| Fotograma 21: <i>Sapatos Pretos</i> | 265 |
| Fotograma 22: <i>Noite Escura</i> | 265 |
| Fotograma 23: <i>Mal Nascida</i> | 265 |
| Fotograma 24: <i>Sangue do Meu Sangue</i> | 265 |
| Fotograma 25: <i>Mal Nascida</i> | 285 |
| Fotograma 26: <i>Sapatos Pretos</i> | 285 |
| Fotograma 27: <i>Sangue do Meu Sangue</i> | 285 |
| Fotograma 28: <i>Sangue do Meu Sangue</i> | 285 |
| Fotograma 29: <i>Filha da Mãe</i> | 289 |
| Fotograma 30: <i>Filha da Mãe</i> | 289 |

| | |
|---|-----|
| Fotograma 31: <i>Filha da Mãe</i> | 290 |
| Fotograma 32: <i>Filha da Mãe</i> | 290 |
| Fotograma 33: <i>Filha da Mãe</i> | 291 |
| Fotograma 34: <i>Filha da Mãe</i> | 291 |
| Fotograma 35: <i>Filha da Mãe</i> | 292 |
| Fotograma 36: <i>Filha da Mãe</i> | 292 |
| Fotograma 37: <i>Sapatos Pretos</i> | 296 |
| Fotograma 38: <i>Sapatos Pretos</i> | 296 |
| Fotograma 39: <i>Ganhar a Vida</i> | 296 |
| Fotograma 40: <i>Ganhar a Vida</i> | 296 |
| Fotograma 41: <i>Ganhar a Vida</i> | 299 |
| Fotograma 42: <i>Ganhar a Vida</i> | 299 |
| Fotograma 43: <i>Noite Escura</i> | 300 |
| Fotograma 44: <i>Noite Escura</i> | 300 |
| Fotograma 45: <i>Filha da Mãe</i> | 302 |
| Fotograma 46: <i>Sangue do Meu Sangue</i> | 302 |
| Fotograma 47: <i>Sapatos Pretos</i> | 303 |
| Fotograma 48: <i>Ganhar a Vida</i> | 303 |
| Fotograma 49: <i>Noite Escura</i> | 304 |
| Fotograma 50: <i>Mal Nascida</i> | 304 |
| Fotograma 51: <i>Sangue do Meu Sangue</i> | 304 |
| Fotograma 52: <i>Mal Nascida</i> | 304 |
| Fotograma 53: <i>Sangue do Meu Sangue</i> | 304 |
| Fotograma 54: <i>Sapatos Pretos</i> | 307 |
| Fotograma 55: <i>Sangue do Meu Sangue</i> | 308 |
| Fotograma 56: <i>Mal Nascida</i> | 309 |
| Fotograma 57: <i>Filha da Mãe</i> | 310 |
| Fotograma 58: <i>Filha da Mãe</i> | 310 |
| Fotograma 59: <i>Ganhar a Vida</i> | 311 |
| Fotograma 60: <i>Mal Nascida</i> | 311 |
| Fotograma 61: <i>Ganhar a Vida</i> | 313 |
| Fotograma 62: <i>Noite Escura</i> | 313 |

| | |
|---|-----|
| Fotograma 63: <i>Mal Nascida</i> | 314 |
| Fotograma 64: <i>Mal Nascida</i> | 314 |
| Fotograma 65: <i>Sapatos Pretos</i> | 316 |
| Fotograma 66: <i>Sapatos Pretos</i> | 316 |
| Fotograma 67: <i>Ganhar a Vida</i> | 316 |
| Fotograma 68: <i>Ganhar a Vida</i> | 316 |
| Fotograma 69: <i>Mal Nascida</i> | 316 |
| Fotograma 70: <i>Mal Nascida</i> | 316 |
| Fotograma 71: <i>Sangue do Meu Sangue</i> | 316 |
| Fotograma 72: <i>Sangue do Meu Sangue</i> | 316 |
| Fotograma 73: <i>Mal Nascida</i> | 318 |
| Fotograma 74: <i>Mal Nascida</i> | 318 |
| Fotograma 75: <i>Sangue do Meu Sangue</i> | 319 |
| Fotograma 76: <i>Sangue do Meu Sangue</i> | 319 |
| Fotograma 77: <i>Sangue do Meu Sangue</i> | 319 |
| Fotograma 78: <i>Sangue do Meu Sangue</i> | 319 |
| Fotograma 79: <i>Sangue do Meu Sangue</i> | 321 |
| Fotograma 80: <i>Sangue do Meu Sangue</i> | 321 |
| Fotograma 81: <i>Sapatos Pretos</i> | 325 |
| Fotograma 82: <i>Sapatos Pretos</i> | 325 |
| Fotograma 83: <i>Sapatos Pretos</i> | 325 |
| Fotograma 84: <i>Sapatos Pretos</i> | 325 |
| Fotograma 85: <i>Sangue do Meu Sangue</i> | 326 |
| Fotograma 86: <i>Sangue do Meu Sangue</i> | 326 |
| Fotograma 87: <i>Sangue do Meu Sangue</i> | 326 |
| Fotograma 88: <i>Sangue do Meu Sangue</i> | 326 |